

Ludmila BRANIȘTE

DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ DE INSPIRAȚIE ISTORICĂ

secolul al XIX-lea

ȘI MODELUL ROMANTIC FRANCEZ

CRONICA

Profesorilor mei,
Maria Platon
și
Constantin Ciopraga

Dnei prof. univ. doctor
Maria Platon și Dnui acade-
mician, prof. univ. doctor
George Platon

Cu deosebită dragoste
recunoștință și devotament,
scurpilor noștri Părinți,
din România, Iași. Cu scuzele
de rigoare, Vă mulțumim
din suflet pentru Tot.

12 sept, 1999 Tam. Braniste

Editura CRONICA, Iași – 1999-07-28
ISBN: 973-9206-54-1

Toate drepturile rezervate editurii CRONICA

Raporturile istoriei cu literatura sunt vechi în scrisul artistic al lumii și de la *Iliada* înainte, epopeile greco-latine și prelungirile moderne ale acestora au așezat trecutul și pe eroii lui pe treapta cea mai de sus în tradiția literară a omenirii. Dintotdeauna, istoria a oferit scriitorilor o inepuizabilă sursă de întâmplări, de emoții, așadar de teme literare. Sigur, pentru rațiuni care țin de structura societăților, de mentalitatea oamenilor și de înzestrarea artistică a evocatorilor ei, imaginea istoriei în literatură a fost - și a rămas - diferită. Dar, tocmai această diversitate a imaginilor și varietate a mijloacelor de realizare a acestora, demonstrează, pentru fiecare literatură în parte, că modalitățile de valorificare a polivalenței semantice a istoriei sunt, în câmpul artei cuvântului, inepuizabile.

Literatura română s-a hrănit mereu din substanța existenței istorice, ea și-a întemeiat inspirația artistică pe "*Izvoarele naționalității*", între care *Istoria* s-a rânduit, programatic, ca o constantă a specificității naționale și, integrată actualității sociale și politice, și-a asumat idealurile poporului, slujindu-le ca o excelentă armă.

Tendința aceasta de a intra în rezonanță cu marile evenimente ale istoriei nu este rezultatul unei supralicitări sentimentale a trecutului și nici nu se înscrie în limitele restrânse ale seducției unui istorism superficial, îndreptat spre descoperirea unor spectacole senzaționale. Îndreptarea spre istorie răspunde unui program al conștiinței morale a scriitorilor români, în care realitatea obiectivă, socială și politică, deține o marcată preeminență asupra celei subiective. Deschiși spre colectivitate, ei își uită lumea sinelui, se integrează în epocă, trăiesc, cu intensitate, viața cetății și-și comunică față de ea angajamente și opțiuni. Așa se și explică de ce patriotismul este, în albia activă a literelor românești, nu doar un element de referință, ci și un factor generator de înaltă artă. Intrând în universul liricului, epicului și dramaticului, patriotismul devine, spune Titu Maiorescu, "*născător de poezie*", de "*adevărată poezie*", pentru că arta, ne-a avertizat tot el, nu se află în "*patriotismul simțit*", ci în manifestarea lui în "*dreapta măsură a frumosului*".

O ipostază reprezentativă a relației literaturii cu istoria o ilustrează *literatura dramatică de inspirație istorică*, latură constitutivă a scrisului artistic românesc, din care ne-am făcut un obiect de interes și de studiu.

Important prin multitudinea semnificațiilor lui ideologice și artistice, teatrul istoric nu a rămas în "*conul de umbră*" al exegezei științifice. Istoriografia literară a deschis, devreme, capitolul cunoașterii și interpretării lui, valorizându-l la adevăratele-i dimensiuni și integrându-l fluxului permanent al culturii. Moștenirea interpretativă, mai veche și mai nouă, este relativ bogată. Dar, deși i se cunosc dimensiunile și valoarea, teatrul istoric a rămas susceptibil de noi abordări și luări de poziții. Pluralismul interpretărilor aparține actului exegetic și constituie o condiție a progresului științei literaturii.

Vastitatea temei și bogăția materialului cu care a trebuit să operăm ne-au determinat să ne circumscriem atent obiectul investigației. Renunțând la ambiția totalității, ne-am limitat cercetarea doar la *literatura dramatică de inspirație istorică aparținând secolului al XIX-lea, în raporturile ei cu modelul francez romantic* (latură mai puțin abordată) și, din cuprinsul acesteia, la *drama istorică*, încredințați că perspectivele deschise, în acest fel, obiectivelor noastre sunt dintre cele mai mari. Prin îmbinarea metodei descriptive cu demersul hermeneutic, se poate pune în lumină bogăția diversificată a fenomenului și a complexității lui reale, departe de subiectivismul impresionist și de obiectivismul rece, neutru.

Preluând tot ce este element pozitiv din cercetările anterioare, adăugând rezultatele muncii noastre de documentare și proprietățile viziunii noastre asupra problemei, am încercat, cu modestia cuvenită oricărei întreprinderi de acest fel, să continuăm un proces de interpretare și apreciere început, cu intenția de a evidenția linia de dezvoltare a dramaturgiei românești cu subiect istoric și de a lumina specificitatea celor mai reprezentative realizări din perimetrul acesteia.

Logica subiectului și finalitatea lui au hotărât și rânduirea capitolelor cercetării noastre.

După ce înfățișăm, lămuritor, datele programatice ale întreprinderii noastre și motivația demersului întreprins, consacram primul capitol precizării celor mai importante date din *biografia* genului dramatic și a speciilor care intră în perimetrul dramaturgiei cu subiect istoric, cu o discuție preliminară asupra conceptelor de *dramă* și *gen dramatic*, situate, datorită instabilității terminologice și frecvenței sinonimelor (mai ales în cazul *dramei*) sub semnul unei permanente interogații. În cuprinsul acestui capitol introductiv am evidențiat și trăsăturile definitorii ale dramaturgiei de inspirație istorică, prin urmărirea, în evoluția literaturii universale, a raportului dintre subiectiv și obiectiv, dintre real și imaginar, la nivelul elementelor conținutului și al mijloacelor de expresie.

Raportările la fenomenul literar străin, cu justificată precădere la modelul francez romantic, abordate prin metoda comparatismului, constituie un punct important în dezvoltarea subiectului lucrării. Aceste raportări, discutate teoretic în capitolul al doilea și aplicate în cercetarea analitică a operelor dramatice reprezentative, de-a lungul întregii lucrări, se referă la *relații directe* (traduceri, imitații, “*influențe*”, cu toți factorii colpolitori individuali și colectivi), la *paralelisme, analogii, concordanțe*, care nu presupun o “*genetică a cauzelor*” ca și la *raporturile de independență*, așadar, la structurile originale ale literaturii receptoare. Prin corelarea studiului comparatist cu istoria literară, stăruim asupra modalităților de receptare creatoare a modelului străin, pentru a sublinia evoluția valorică a acestei receptări, motivația producerii ei și înfățișările luate de produsul receptării. Scopul final rămase unul singur, acela de a ilustra cum dramaturgia cu subiect istoric și-a croit în timp, profilul propriu, asimilând, creator, motive și procedee artistice străine. Nu *preluarea* ideilor e semnificativă, ci *transformarea* lor. *Dimensiunea internă* a actului receptării rămâne premisa esențială într-o cercetare comparatistă.

Un al treilea capitol îl destinăm conturării contextului socio-cultural în limitele căruia, ca produs istoric ce este, se încadrează și teatrul istoric. Capitolul își întemeiază rațiunea existenței lui pe convingerea că, la întrebarea ce spune *textul*, nu se poate răspunde decât dacă se analizează *contextul*. Prin adoptarea perspectivei sociologice, drama istorică este raportată la întregul din care face parte, la conexiunile ei structurale cu celelalte fenomene sociale și culturale, stăruindu-se asupra necesității intelectuale și morale care a determinat, începând cu deceniul al patrulea al secolului trecut, să apară această nouă formă dramaturgică, un moment important în viața literaturii române.

În cuprinsul mai multor paragrafe ale unui amplu capitol, urmărim, apoi, evoluția dramaturgiei cu subiect istoric în secolul al XIX-lea, în relație cu evoluția generală a factorilor contextuali, fără să considerăm că suprapunerile sunt mecanice iar cronologia strictă. Dramaturgia cu subiect istoric își are progresia ei proprie, ea reflectă perioadele mari ale literaturii române văzută în ansamblul ei și urmărește și momentele mișcării teatrale, de care n-am făcut abstracție (între istoria teatrului ca instituție și istoria genului literar dramatic existând o legătură strânsă, fără, însă, să se identifice în totalitate). În procesul ei evolutiv, literatura dramatică de inspirație istorică străbate câteva etape succesive, în cadrul cărora am așezat producțiile dramaturgice, judecându-le în spirit istoric și apreciindu-le axiologic, cu o atenție

analitică specială acordată capodoperelor. Aceștia le-am adăugat pe cele scrise imediat după 1900, ale lui Al. Davila și B. Delavrancea, realizări de vârf, care valorifică, pe un plan artistic superior, tot ce a avut mai important gândirea și practica artistică ale secolului al XIX-lea, reflectând, la toate nivelele, structura reprezentativă tradițională a acestui secol. Ele se așează, așadar, firește, în prelungirea producțiilor dramatice ale secolului al XIX-lea, împlinind întregul ansamblu și dând strălucire, prin virtuțile artei, spiritului creator românesc.

Un capitol final, de considerații generale, încheie lucrarea, încercând să arunce o privire sintetică, integratoare asupra unei cercetări care, întreprinsă pe capitole distincte, a trebuit să fie, în mod obligatoriu, fragmentată. Prin reluarea concluziilor parțiale, comunicate în diverse puncte ale lucrării, și schițarea altora, noi, referitoare la destinul activ al teatrului istoric românesc după 1900 până astăzi, am urmărit să ajungem la o apreciere de ansamblu a obiectului cercetării noastre și să fixăm, printr-o judecată critică finală, poziția istorică și statutul artistic al dramaturgiei românești cu subiect istoric, care, tot mai aproape de căutările și cuceririle sensibilității moderne, rămâne un tezaur inestimabil de cultură spirituală.

Notele și referințele bibliografice de la sfârșitul lucrării cuprind titluri de opere discutate, nume de istorici și critici literari folosiți, precum și explicațiile pe care le-am considerat necesare pentru cunoașterea unui domeniu reprezentativ de activitate literară.

O bibliografie (selectivă) organizează, după criteriul alfabetic, operele scriitorilor analizați, lucrările de orientare generală și contribuțiile documentare și critice relative la problemele urmărite, pe care o consideră indispensabilă celor interesați de problemele abordate în cuprinsul studiului nostru.

L.B.

**DRAMĂ, GEN DRAMATIC,
DRAMATURGIE CU SUBIECT
ISTORIC**

**Considerații teoretice, identificări,
particularități**

1. Orice încercare de analiză a problemei *dramei* se izbește de greutăți multiple, din cauza diferențierii și multiplicării sensurilor cu care termenul a fost investit chiar de la început. Instabilitatea terminologică și frecvența sinonimelor au însoțit, în timp, existența acestui concept, situându-l sub semnul unei permanente interogații.

Sub raport etimologic, sensul prim al conceptului de *dramă* - preluat din elină - semnifică *acțiune*¹. Dar, chiar de la primele încercări de definiție, conceptul, deși pare "*limpede*", implică "*două accepțiuni diferite*"², prezente în chiar *Poetica* lui Aristotel. Dacă *drama* este o scriere care înfățișând "*oameni ce stau să săvârșească ceva*" - o *acțiune* - înțelesul acesta este "*foarte apropiat - de nu chiar identic - de ideea de epic*"³, de vreme ce și narațiunile, de orice fel, și dramele presupun întâmplări, fapte în desfășurare, adică *acțiuni*.

Echivocul apare și mai pronunțat la Aristotel; în *Poetica* acestuia citim că "*imitația dramatică*" înfățișează "*pe cei inițiați în plină acțiune și mișcare*"⁴, pentru el "*acțiunea*", "*mișcarea*" indică dimensiuni scenice, teatrale, deoarece *acțiunea* tragediei și comediei contemporane lui, pe marginea cărora teoretizează, se desfășura pe scena unui *teatru*. Două planuri, distincte, totuși: *acțiunea dramatică* și *piesa de teatru* sau *reprezentarea teatrală* ajung să se suprapună. Teoreticienii clasicismului (la care noțiunea de *dramă* este tradusă și prin latinescul *actus*), cei ai iluminismului, ai romantismului, ca și modernii, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, identifică noțiunea de *dramă* cu cea de *piesă de teatru*. O asemenea identificare, ca să exemplificăm, găsim la Diderot: "*ideea de dramă convine oricărei piese de teatru, deoarece sensul său literal este acțiunea*"⁵. La teatrologii din zilele noastre, la G. Graig, Meyerhold, Max Reinhardt și alții, având în vedere "*vocația independentă a artei scenice*", aceeași idee este mult radicalizată.

În felul acesta, conceptul de *dramă* se dilată, încât *dramă* este orice *acțiune transpusă pe scenă*, implicit orice *piesă de teatru* și prin extensiune, orice *gen de teatru*. Cum accentul se pune mereu pe ideea de *reprezentare*, de *scenă*, de *spectacol*, conceptul de *dramă* se dizolvă în masa tuturor producțiilor și reprezentațiilor teatrale, istoria lui atestând conexiunile dintre *dramă* și *teatru*, dintre textul dramatic și spectacol. Pe scurt, textul a fost identificat cu spectacolul, iar cum acesta era *dramă*, textul înseamnă *dramă*, adică orice operă literară

destinată teatrului. Confuzia, milenară de altfel, dintre *act* și *acțiune* a falsificat și criteriile de judecare în dramaturgie : Alfred de Musset a fost, multă vreme, desconsiderat, pentru că piesele sale “*nu aveau acțiune*”, în schimb, Eugène Scribe și Alexandre Dumas au fost apreciați disproporționat : teatrul lor *avea* acțiune! N-a fost greu ca, în timp, noțiunea de *dramă*, golită de orice conținut, să fie separată de suportul literar, caracteristicile ei devenind acelea ale oricărei piese de teatru : scenariu, dialog scenic, jocul actorilor, reprezentarea în fața publicului. De unde, un gen “*impur*” rezultat din colaborarea dramaturgului, regizorului, actorului și spectatorului. N-a fost greu, de asemenea, să se ajungă la opinia că *drama* nici n-ar exista ca formă dramatică specifică, în sfera ei intrând, fără distincții, tragedia, comedia, tragicomedia, farsa⁶.

Din această dilatare și ambiguizare a noțiunii de *dramă* decurge teza despre *autonomizarea dramei*, vorbindu-se chiar de o “*independență semiotică a artei spectacolului*”⁷, acesta liber de orice idee de *literatură*, de *text dramatic*, de dramaturg ca *scriitor de literatură*. S-a ajuns lesne la un anumit consens, potrivit căruia “*dramaturgia nu-și este suficientă sieși precum proza și poezia*”. Că abia *teatrul (spectacolul)* (subl. n. L. B.) va fi acela “*care duce la bun sfârșit efortul dramaturgului*”⁸.

Relația *text dramatic/reprezentare scenică* a căpătat, prin punerea problemei în termeni dihotomici, proporțiile unei mari confruntări, unii invocând prioritatea absolută a textului, alții, dimpotrivă, primatul spectacolului. Discuția a pornit mai substanțial de la Hegel care se referea la “*actorul mijloc*” și “*actorul scop*”, reactivând judecata mai veche, din Renaștere, privitoare la actor ca “*mijlocitor care redă textul*”. Ideea a fost mult valorificată în epoca raționalistă a Luminilor : conform teoriei “*mimesis*”-ului preluată de la antici, se aprecia rolul *imitativ* al artei, iar în spiritul acestei concepții, actorul avea obligația “*să redea*” textul, să-l *reproducă*, nu să-l *creeze*. S-a ajuns astfel la teza primatului textului, la reconsiderarea teatrului ca literatură, dramaturgul înscriindu-se în tabloul general al literaturii. Nu puțini dintre teoreticienii literari care susțineau “*primatul textului*”, consideră că o piesă citită reține tot atât de mult ca și una jucată. Hegel însuși vorbește de texte dramatice care se limitează la ele însele (în terminologia germană vorbindu-se despre *Buchdrama* și *Lesedrama*, în cea engleză de *Scriptplay*, *Closed-drama*, diferențiindu-se de *Stage-drama* și *Set-play*). Piesele lui Musset, Claudel, ca și cele ale lui Byron, Shelley, Swinburne, ale lui Goethe chiar, precum și ale lui Eminescu (dacă ar fi fost duse până la capăt), ale lui Iorga și ale altora, servesc drept probe în această direcție. În vremea

noastră, problema este pusă, în termeni realiști, de R. Escarpit⁹, care leagă teatrul, ca operă literară, de discuția lansată de Lessing în *Laakoon*, unde se face o codificare, o clasificare a artelor, nu în funcție de genuri, ci de suportul lor material; pe scurt, calitatea unei opere depinde „*de latura ideală, non-materială a suportului*”¹⁰. De aici, problema teatrului în raport cu noțiunea de literatură și întrebarea dacă teatrul este literar sau constituie un gen aparte prin însăși natura sa. De aici, de asemenea, și sintagmele *literatură imprimată* și *literatură jucată*, piesa tipărită fiind literatură, iar piesa jucată cu totul altceva, actorii și regizorii asumându-și rolul de mediatori între operă și public. În teoria și critica teatrală românească, teza primatului textului a fost pusă, cu multă pregnanță, mai ales de către Camil Petrescu, acesta văzând în prioritatea textului o condiție esențială de care este legată însăși supraviețuirea teatrului¹¹. Fără strălucitorul text dramatic al lui Shakespeare, „*Hamlet din 1602 ar fi dispărut dacă s-ar fi limitat doar la spectacolul improvizat*”¹².

De cealaltă parte, pornind de la teza hegeliană a „*actorului ca scop*”, accentul cade pe arta actorului și a regizorului; se argumentează că „*adevărații creatori dramatici nu sunt autorii, ci directorii de scenă*”¹³, că piesa devine realitate doar prin reprezentare, că ea nu ar fi decât „*un text mort într-o activitate vie*”¹⁴. În acest caz, actorul și regizorul nu mai sunt niște *mediatori*, ci *creatori* (Artaud, Tairov). Odată cu apariția unor mari regizori, s-a spus că piesele aparțin înainte de toate *mediului teatral*, că reputația lui Shakespeare în Anglia se datorează mai ales vestitului actor Garrik, că Racine a devenit un nume numai atunci când s-a impus ca autor dramatic prin *reprezentarea* textelor sale, că opinia literară se află doar în *sală*, presiunea publicului ducând ușor la modificarea unui text dramatic (cazul lui Molière, al lui Corneille, al romanticului V. Hugo). În ambianță românească, G. Ibrăileanu consideră că „*piesa de teatru e un gen dramatic cu adevărat, numai când este jucată*” și că a te limita la „*citirea unei piese de teatru*” e un fel de abuz, căci, încă o dată, o piesă de teatru se percepe legitim numai când o vedem, adică atunci când asistăm la o *acțiune*¹⁵ (sublinierea îi aparține).

Sunt cunoscute, astăzi, datorită acestui extremism teoretic, avatarurile prin care au trecut relațiile teatru/spectacol și dramaturgie/literatură. În realitate, între cei doi termeni există o *relație de intertextualitate*: eliminarea oricărui element *literar* din conținutul noțiunii de dramă este o imposibilitate, după cum imposibilă este și ignorarea regizorului, a scenografului și actorului, ca mediatori. Orice spectacol are nevoie de un *scenariu*, deci de un text scris, condiție primordială a existenței și realizării scenice. De aceea, încă din Renaștere, circulă termenul de *poem dra-*

matic, drama devenind “o formă de poezie (dramatică), o modalitate a artei cuvântului, cu sau fără destinație teatrală”¹⁶. Drama devine opera unui scriitor; ea se definește prin numirea unor trăsături caracteristice, care vizează nu neapărat reprezentare, spectacolul, ci o structură *literar-teatrală*, receptarea literarului făcându-se prin teatralitatea scenică. Impresia că piesa nu este destinată, în primul rând, *cititorului*, ci *teatrului* nu este o prejudecată, “este o constatare a unei stări de fapt”¹⁷. Dramaturgul, ca scriitor de literatură, nu urmărește doar conținutul ideatic al textului său, ci și elemente de tehnică, cerute de convenția genului: conflict, intrigă, situație dramatică, personaje pregnante, văzute în acțiune, limbaj dramatic, personaje care țin de caracterul *teatral-scenic* al scrierii sale. De aici, dublul statut al scrisului dramatic: și *valoare literară* și *valoare teatral-scenică*, autorul dramatic trebuind să se îngrijească de *literalitatea* textului său, ca și de *teatralitatea* lui¹⁸. Nu s-a rămas niciodată la “*piese pentru lectură*” (deși romanticii au inventat teatrul pentru lectură, iar unele drame nu s-au jucat niciodată), ci *piese de teatru*. Marii autori dramatici și-au dorit piesele *reprezentate*, cu toate că, scrise, ele trăiesc dincolo de scenă și în afara ei, ca o *creație literară*, cu statut propriu și finalități literare, estetice, dubla considerare a dramaturgiei ca *gen literar* și ca *gen teatral* fiind impusă de realitate.

O identificare a istoriei genului dramatic cu istoria teatrului nu se poate, așadar, face. Nu o vom face nici noi, în cuprinsul acestei lucrări. Fără îndoială, ca orice formă de poezie, nici cea dramatică nu poate fi considerată în stare “*pură*”, departe de celelalte elemente ale fenomenului teatral. Relațiile dintre ele sunt strânse și numeroase, dar analiza se va concentra pe *totalitatea operelor dramatice*, pe *genul literar dramatic* și, în cadrul lui, pe *literatura dramatică de inspirație istorică*, mai exact, pe *drama istorică*, al cărei profil caracteristic vom încerca să-l definim, prin raportarea la coordonatele evoluției istorice, pe durata unui secol, și prin delimitarea trăsăturilor ei particulare, nu înainte de a înfățișa datele cele mai importante din biografia genului dramatic și a speciilor lui, care intră în perimetrul dramaturgiei cu subiect istoric și de a stăruî asupra istoriei conceptului de *dramă*, mai apoi, de *dramă istorică*, pe planul literaturii universale și a celei românești, cu deosebire.

2. Constituirea conceptului specializat de *dramă* a cunoscut, în timp, obstacole nenumărate. Restricții și rezerve de tot felul i-au însoțit apariția târzie, genul dramatic, în

ansamblu, înregistrând, în evoluția lui, o lărgire continuă a conținutului, prin includerea în acest *gen* a multor forme dramatice și a numeroase *"specii"*.

În mod logic, cum se și consideră în teoria literară¹⁹, genul dramatic ar trebui *"să se confunde doar cu "genul dramei", în sensul că nu se poate vorbi de o istorie și de o estetică adevărată a genului dramatic decât în momentul deplinei individualizări și delimitări teoretice a conceptului de dramă"*²⁰, ceea ce se întâmplă târziu, abia în secolul al XVIII-lea. Până atunci, fără să se poată fixa, strict calendaristic, *geneza* unui proces complicat, cum este cel al genului dramatic, s-a reținut că cele dintâi elemente dramatice constitutive, originare, în formă rudimentară, desigur, apar încă în faza dezvoltată a comunei primitive, în riturile și ceremonialele legate de fertilitatea pământului, de succesul la vânătoare, în dansurile simbolice, cu finalitate magică, sau în cele cu caracter distractiv, dansuri grotești, pantomime, care imitau animale sau oameni cu năravurile lor.²¹ *"Textul"*, declamat sau cântat, pur narativ, deloc *"teatral"*, încă, *"actorul"* costumat și cu mască, un spațiu scenic redus și *"publicul"* prefigurează primele elemente constitutive, izolate, ale *"teatrului"*. Mai dezvoltate, aceste elemente, și altele noi, apar, într-o *"preistorie"* a genului, pe o treaptă superioară de civilizație, în orânduirea sclavagistă, mai ales, la popoarele orientale²², în spectacole religioase, în *"mistere"*, ce cuprind declamații lirice, episoade narative, dansuri, interpreți-actori, care desfășoară o acțiune dramatică, adesea comentată de un cor.

Peste un mileniu, dramaturgia greacă dezvoltă și mai multe elemente constitutive ale genului dramatic, izolate sau asociate, grecii fiind *"întemeietorii teatrului ca formă autonomă de artă și integral umană"*²³. La confluența unor elemente de poezie și religie, se configurează, în cadrul sărbătorilor eleusinice și ale cultului lui Dionysos, imnurile ditirambice, rostite de un *cor* de cântăreți-dansatori, îmbrăcați în piei de țap (*tragos*-țap), din care s-au ivit cele două specii dramatice, cunoscute acum, *tragedia* și *comedia*. Structura acestor ditirambi era una rudimentară la început: un *prolog*, concretizat într-o formă monologată, și câteva episoade narative. Din *cor* - actorul colectiv - s-a desprins un personaj, care-i dădea replica. În acest mod s-a ivit *dialogul* - etapă superioară în conținutul și evoluția întregului gen dramatic - și primul *actor*, Thespis²⁴.

Eschil a creat, în textele sale dramatice tragice, pe cel de-al *doilea* actor, reducând lirismul și accentuând *dialogul*, cucerire importantă în practica și estetica genului dramatic. *Sofocle*, *"omul secolului de aur"* al lui Pericle, a dezvoltat și mai mult dialogul dramatic, îmbogățind și structura pieselor sale, modele de echilibru, de armonie și măsură - trăsături definitorii ale

clasicismului grec. O finalitate terapeutică o încredințează textelor sale și cel de-al treilea mare autor de tragedii al antichității grecești, *Euripide*, "cel mai tragic dintre tragici", cum l-a considerat Aristotel, autor al unor piese de un mare efect patetic.

Contemplația activizată, conștientă, a actului practic, creator al acestor tragici i-a oferit lui *Aristotel* (334-330 î.e.n.) posibilitatea de a realiza un corp de norme literar-dramaturgice²⁵, însumate în *Poetica* sa, o poetică a tragediei, rămasă, până astăzi, la temelia tuturor esteticilor artelor lumii. El stabilește și premisele etice și estetice ale *tragediei*, ca specie fundamentală a genului dramatic, dând și prima ei definiție²⁶. Considerând tragedia o *imitație a unei acțiuni*, Aristotel pune accentul pe acțiune, pe intrigă, pe deznodământ, pe caractere, elemente care ilustrează *specificitatea* genului dramatic, capacitatea sa de a fi reprezentabil scenic. Despre text, ca parte componentă a structurii unei piese, vorbește puțin, dar asupra *acțiunii* revine mereu, ca să specifice obligația ei de a se petrece în limitele unei singure "răsfașare a soarelui", de unde *unitatea de acțiune*, care, împreună cu cele de *loc* și *timp*, vor alcătui *regula celor trei unități* din clasicism, codificate în versuri, de Boileau, în *Arta poetică* (1674).

Dinamică și deschisă, *Poetica* lui Aristotel este valorificată, în lumea latină, de *Quintus Horatius Flaccus*, în *Epistola către Pisoni*, adaptând-o la spiritualitatea lumii sale, (încălinată mai mult spre *comedie*), prin sublinierea elementelor de ordine, măsură, echilibru, fiind mai puțin preocupat de tehnica teatrală²⁷.

În Evul Mediu, genul dramatic câștigă puțin sub raportul componentelor sale. Teatrul medieval, desfășurat pe două planuri, *religios* și *profan*, înregistrează, totuși, o diversificare a speciilor dramatice, prin apariția *misterelor* - drame liturgice, inspirate din Biblie și texte bisericesti și hagiografice. Lor li se adaugă, ieșind de sub controlul bisericii, *moralitățile* și *jongleriile*, cu multe elemente comico-satirice și *farsele*, producții comice în formă bufă, prelungite, acestea din urmă, chiar în piesele lui Molière.²⁸ De aceste specii noi, apărute în cadrul teatrului profan medieval, se va folosi, mai târziu, burghezia, în lupta ei cu instituțiile și mentalitățile medievale.²⁹

Renașterea înregistrează triumful spiritului laic împotriva normelor scolastice, prin descoperirea umanului, apariția tiparului, descoperiri geografice, circulația cărților populare, dezvoltarea literaturii și artelor cu un profund fond umanist.

Teatrul rămâne, totuși, în urma epopeii și a poeziei lirice, făcându-se doar localizări și imitații după teatrul antic. Modelul lui Seneca este valorificat în tragedii, cel al lui Aristofan în

comedie. *Mătrăguna*, piesa lui Machiaveli este singura operă reprezentativă pentru comedia italiană, care mai apoi se diversifică în popularizata *Commedia dell'arte*. În Germania, Hans Sachs scrie piese religioase și farse, populate de tipuri caracteristice de epocă.

Mai bine dezvoltată este literatura dramatică a Renașterii spaniole. Lope de Vega realizează mari fresce dramatice, străbătute de spirit democratic, iar Calderon de la Barca, autor de drame istorice și filosofice, ca și de comedii, face loc, în textele sale, omenescului. Dramaturgii englezi Sidney și Ben Jonson se apropie, și ei, de studiul realității imediate.³⁰

Deși comentatorii artei teatrale, ca C.J. Scaliger, Jodelle, Ronsard nu fac decât să reia pe Aristotel și Horațiu, pe planul practicii creatoare, prin scriitorii amintiți, se ia atitudine împotriva îngrădirilor clasice, se promovează amestecul genurilor și se impune un teatru liber și popular. Se prefigurează o artă teatrală nouă, modernă, care va triumfa prin Shakespeare.

Această "*genială acvilă a Nordului*", cum l-a numit Eminescu, a rupt prin caracterul dramaturgic al operei sale, lanțurile care țineau în loc cursul normal, ascendent, al teoriei și practicii teatrale, impunând un nou mod de a gândi și a scrie teatru. A făcut cronica Angliei în cele zece piese, inspirate din istoria ei (sec XI-XV), alcătuind, într-o viziune unitară, două mari teatrologii, avându-i în centru pe Richard III și pe Henric V. În altele, a fixat momente din antichitatea greco-romană (*Julius Caesar, Antoniu și Cleopatra, Titus Andronicus, Coriolan*). A scris mari tragedii (*Romeo și Julieta, Hamlet, Othello, Regele Lear, Macbeth*), în care a adunat, spune V. Hugo, în cartea omagială ce i-a închinat-o (*W.Shakespeare, 1864*), "*toate marile antinomii: tragedia, comedia, imnul, farsa, marele râs divin, teroarea și oroarea, într-un cuvânt drama*".³¹ A prelucrat, într-o adevărată "*sinteză universală*", elemente din tot teatrul lumii de până la el: "*momente de măreție din teatrul antic, satira înveșmântată în simboluri poetice, ca în comediiile lui Aristofan, verva populară a lui Plaut; a fost moralist ca Terențiu, filosof și solemn ca Seneca; a realizat o frescă de evenimente ca în misterele medievale și a folosit procedee din commedia dell'arte*".³² Este momentul în care genul dramatic începe să nu mai tolereze nici un fel de restricții de conținut, respingând "*dramaturgia regulilor*". "*Marele brit*" a reprezentat argumentul hotărâtor al libertății în artă, iar receptarea lui în toate literaturile lumii a stimulat, hotărâtor, teoria și practica genului dramatic în ansamblul lui.

Ideile estetice puse în circulație în Renaștere se abstractizează și se regularizează (metodic) în *clasicismul* secolului al XVII-lea. Imaginația este ordonată prin reguli, scrisul artistic are o bine stabilită finalitate morală, ("*legați utilul de frumos*", spunea Boileau, în *Arta*

poetică). Printre regulile creației (și ale gustului), figurează imitarea naturii, nu mecanică, ci esențializată, respectarea modelelor antice, promovarea verosimilului (*“lucrul așa cum trebuie să fie”*).³³ De la recomandare se ajunge ușor la dogmatizare. În arta scrisului dramatic, impunerea de precepte se traduce prin respectarea celor trei unități și neamestecul genurilor și al speciilor. Este un mare neajuns pe planul creației, care duce totuși la profunzimea ideilor și la analiza psihologică. *“Limitând extensiunea în spațiu și în timp a acțiunii, tragedia clasică îl obligă pe poet la sondajul în adâncime; ceea ce se pierde în planul orizontalității, se câștigă în cel al verticalității. În această transformare a amplitudinii în profunzime trebuie văzută justificarea istorică - dar deloc logică - a regulilor celor trei unități”*.³⁴ Atitudinea critică față de reguli n-a întârziat să apară, chiar în plin clasicism. Fr. Ogier, Durval nu respectă, în piesele lor, normele, iar Molière impune, în comediile sale, tot mai mult, spiritul burghez, al raționalismului și realismului, comedia părând a fi *“mai aptă decât tragedia să oglindească viața adevărată”*.³⁵ În același sens gândește și teoreticianul și scriitorul englez John Dryden, care, în *Eseu despre poezia dramatică* (1668), pledează pentru valorificarea, în teatru, a unor subiecte și personaje extrase din realitatea concretă, teoretizând pe marginea unei noi specii apărute în literatura dramatică, *“drama eroică”* (*“heroic play”*).³⁶

O adevărată *“explozie”* a vechiului concept al genului dramatic se produce în secolul al XVIII-lea, secolul Luminilor, când apar nenumărate specii dramatice mixte: istorice, pastorale-comice, tragico-istorice, comedia sentimentală, drama lirică, melodrama, drama burgheză etc.³⁷. Este rezultatul diversificării gustului și a publicului în acest secol al criticii și analizei, care recomandă subordonarea sentimentului rațiunii și proclamă crearea unei arte, nu general și abstract morală, ca în clasicism, ci concret moralizatoare (ceea ce se realizează în *drama burgheză* - amestec de tragedie și comedie). Publicul nou, burghez, care merge la teatru cu *“ziarul în buzunar”*, cere artei teatrale să-și schimbe conținutul, iar filosofi timpului, numeroși, creează cadrele ideologice și estetice. Autorii dramatici ai timpului meditează în prefețele pieselor lor, despre arta teatrală (Beaumarchais, Marivaux, Mercier), unii dintre ei impunându-se ca adevărați esteticieni ai teatrului, precum Voltaire, teoretician al *tragediei* și Diderot, iluministul realist, teoretician și critic de artă, care derivă principiile estetice din cele filosofice, în *Discurs despre poezia dramatică* (1758), *Eseu despre pictură* (1765), *Paradox despre actor* (1773), ultima fiind una din cele dintâi discuții despre actor și arta lui, (un adevărat precursor al teoriei brechtienne). În Germania, Lessing promovează drama burgheză, socotind-o

forma cea mai înaltă a poeziei (*Dramaturgia de la Hamburg*) și, elogiindu-l pe Shakespeare, pune în lumină funcția socială a teatrului ca "școala lumii morale". Pe aceeași linie merg și Wieland, Herder, Goethe (*Wilhelm Meister, Poezie și adevăr, Convorbiri cu Eckermann*). Goethe, mai categoric decât alții, ia poziție împotriva regulilor clasicismului francez, recomandând modelul shakespearcean: "De la întâia pagină citită, mi-am dat seama că-i aparțin pe veci. Totul îmi era nou, necunoscut... Natura, natura! Nu există nimic mai apropiat de natură ca personajele lui Shakespeare".³⁸ În virtuțile teatrului, ca tribună de exprimare a marilor adevăruri omenești, au crezut și Schiller și Goldoni, adevăr ilustrat cu meșteșug artistic în piesele lor.

Ceea ce a început veacul luminilor, pentru descătușarea formelor dramatice de sub tirania "regulilor", a desăvârșit **romantismul**, care, mai mult decât oricare mișcare artistică înnoitoare, a preconizat, energic, eliberarea de sub prestigiul milenar al formulei dramatice a tragediei, teoretizând și impunând **drama**, drama secolului al XIX-lea, delimitată, programatic, de toate formele dramaturgice anterioare. În prefața la drama sa, *Marie Tudor* (1833), Victor Hugo declara categoric: "**drama secolului al XIX-lea nu este nici tragicomedie, nici tragedie abstractă, elegiacă, nici comedie, nici tragedie filosofică, nici comedie revoluționară. Ea este toate acestea la un loc sau mai bine zis nu este nimic din toate acestea**".³⁹ Eliberată de constrângerile formelor dramatice tradiționale ca și de exclusivismul definiției clasice, care o asimilase doar tragediei și comediei, **drama** devine "totală", "proteică", "o formă deschisă"⁴⁰, pentru că nu se va reduce doar la revendicarea și valorificarea cîștigurilor shakespeareene (cum ceruseră frații Schlegel) și nici la un amestec de Racine și Shakespeare, cum preconizase Stendhal. Redefinită, ea devine, prin creația dramatică a romanticilor, o specie deschisă tuturor prefacerilor și înnoirilor, o adevărată formă literară revoluționară.

Drama nu s-a afirmat, cu însemnele ei particulare, doar în romantism, deși, în mod curent, teoreticienii literari o așează sub semnul acestei mișcări, făcând-o creația lui V. Hugo, al cărei doctrinar recunoscut este. Această categorie constitutivă a genului dramatic nu a apărut din nimic, pe un loc gol. De la textele literar teatrale numite *moralités, débats, entremas*, ale Evului Mediu, de la pastoralele-dramatice și tragicomediile Renașterii, de la tragedia clasică a secolului al XVII-lea și cea iluministă din veacul următor spre drama romantică nu se produce un salt brusc, ci o evoluție lentă, conform modificărilor de substanță apărute în structurile sociale și în cele ale spiritului.

În mod obișnuit, conceptul de dramă este considerat ca situându-se la intersecția ideii de tragedie și comedie, având elemente ce aparțin ambelor sfere estetice. Încă din secolul al XVI-lea, italianul Guarini, autorul tragicomediei *Il pastor fide* (1585), găsește necesar amestecul de “*plăcere tragică și comică*” și de personaje “*de rang înalt și de condiție joasă*”, după modelul “*naturii așa de complicate*”.⁴¹

În secolul al XVII-lea, François Ogier pledează, și mai categoric, pentru existența unei “*poezii mixte*”, pentru că, a o evita, înseamnă “*a ignora condiția vieții oamenilor, ale căror zile și ore sunt foarte adesea întretăiate de răs și lacrimi, de mulțumire și mâhnire*”.⁴² În istoria ei, noțiunea de *dramă* va defini și va justifica, tocmai prin amestecul de “*răs și lacrimi*”, “*impuritatea*”, “*sinteza*”, fără să devină un simplu “*fenomen de interferență*”. Chiar și spectatorii caută, tot mai mult, tragicul și comicul în piesa de teatru, *tragicomedia* corespunzând noului gust dramatic. Dar, cuvântul specific, care să acopere conținutul acestei forme literare, lipsește încă. Prima atestare o găsim în 1707, iar în Dicționarul Academiei Franceze, termenul pătrunde abia în 1762.⁴³ Tot secolul al XVIII-lea cunoaște, încă, destule oscilări și confuzii, pentru că *drama* înseamnă când “*piesă de teatru*”, când “*tragicomedie*”, când o producție nouă, drama propriu zisă, această “*a treia specie între tragedie și comedie*”, cum a numit-o Diderot.

Cei mai mulți comentatori ai problemei consideră că, în secolul al XVIII-lea, secolul lumilor, au loc modificările hotărâtoare, care transformă tragedia și comedia în *dramă*. Sociologia literară, la care facem apel, motivează mutațiile de substanță înregistrate în această perioadă.

Înzestrat cu rațiune, omul, centrul lumii, este considerat o ființă mereu perfectibilă. El este bun de la natură; răul vine de la mediu și de la inexistența educației. Pentru a-l face pe om și mai bun, se poate folosi arta, o artă nouă, în care viața să fie înfățișată direct, nu mijlocit, sensibilitatea să se adreseze sensibilității. *Teatrul* poate să lucreze pentru perfecționarea omului, un teatru considerat pe măsura mentalităților modificate și a “*transferului de clasă*” ce se operează acum.

După ruinarea aristocrației, forța burgheziei crește, noua clasă fiind tot mai conștientă de puterea și drepturile sale. Din rândul acestei clase în ascensiune, se recrutează și publicul teatrelor, care refuză să mai vadă pe scenă doar regi, prinți, eroi, ca în tragedia ceremonioasă a lui Racine și Corneille. El vrea să vadă simpli cetățeni, preocupați de problemele vieții obișnuite, în care râsul se amestecă cu plânsul, tragicul cu comicul. Astfel apare “*tragedia burgheză*” sau “*drama burgheză*”, cea mai socială dintre toate speciile genului dramatic, un fel de “*tragedie populară*”, în care sunt înfățișate evenimentele și situațiile “*vieții comune*”, “*nefericirile casni-*

ce” - după recomandarea lui Diderot. Diderot, La Sage, Sedaine în Franța, mai apoi, tot aici, Beaumarchais, Mercier, Marivaux, apoi, Lessing, Klopstock, mai târziu Schiller, Goethe în Germania, Goldoni în Italia, scriu piese în care *“imită”* viața (*“întregul patetic al accidentelor vieții obișnuite”* - spune Marmontel), le așează în slujba unor idealuri sociale și politice generoase și redactează texte teoretice, în care militează pentru îmbunătățirea modalităților de expresie proprii artei teatrale. Prin aducerea în scenă a tuturor profesiunilor, a stărilor sociale productive, a tuturor condițiilor umane, chiar a decलाsărilor, estetica noii drame va fi esențial realistă, chiar în plin romantism, ca *“oglină a vieții”*, ca expresie integrală a ei, cum s-a dorit a fi.

Drama burgheză nu a reprezentat, totuși, o revoluție *estetică*, așa cum va fi cea romantică; ea a marcat doar o *“evoluție socială”*.⁴⁴ Evenimentul care avea să modifice și gândirea teoretică, și, în largă măsură, și creația artistică, este *descoperirea lui Shakespeare*.

În 1729, Voltaire se întoarce din exilul său din Anglia, unde descoperise măreția *“farselor monstruoase”* ale lui Shakespeare, *“un geniu plin de forță și de fecunditate, de natural și de sublim, fără cea mai mică scânteie de bun gust și fără cea mai mică cunoaștere a regulilor”*.⁴⁵ Când Le Tourneur dă prima traducere masivă din-teatrul *“marelui brî”*, Voltaire protestează într-o scrisoare către Academia Franceză, numindu-l *“histrion barbar”* și reprezentant al *“fazei copilăriei”* teatrului englez. El continuă să creadă că regulile clasicismului trebuie păstrate și că Racine este maestrul absolut al genului, drama burgheză nefiind altceva decât *“un monstre batarde”*.⁴⁶ Nu s-a putut sustrage, însă, influenței *“histrionului barbar”*, și, după modelul acestuia, introduce în tragediile sale mai multă mișcare și elemente de viață exterioară, apăsând pe culoarea locală.⁴⁷ Shakespeare este tot mai mult tradus, citit, imitat. Publicului larg îi rămâne, însă, necunoscut. Traducerile trunchiate și imitațiile lipsite de valoare sunt făcute de scriitori minori, care exploatează elementele de aventură, senzaționalul și excesele de sentiment, pentru a impresiona cititorii și spectatorii (cele ale lui Dulcis merită reținute; el traduce, prelucrând, mai îngrijit toate piesele shakespeareene). În epoca aceasta de flux sentimental, când idealul uman trece de la raționalism la sensibilitate, crește și izvorul lacrimilor. *“Se plînge în voie, scrie Brunetiére, și de bucurie și de tristețe, ca o dovadă de virtute (“une belle âme”)*.⁴⁸ Teatrul n-a putut să se sustragă acestui *“val de plîns”*. Așa apare melodrama, jucată cu mare succes pe scenele *“bulevardelor exterioare”*. Cazimir Delavigne, T. Ducange, P. Lebrun, Th. Leclercq și mai ales, Gilbert de Pixérécourt (Shakespeare al francezilor), amestecă, în textele lor dramatice, lipsite de valoare literară, dar jucate de mii de

ori, comicul cu sublimul, tragicul cu oribilul, apăsând pe un patetism brutal, dar în gustul spectatorilor. Melodrama prezenta, în genere, multe din condițiile cerute și impuse de *drama romantică*. Se vorbește chiar de un romantism "*de la veille*".⁴⁹ Victor Hugo va fi obligat, în chip fatal, să plece de la melodramă, pentru a ajunge la drama romantică. "*Nu se aștepta decât un geniu pentru a omori tragedia. Victor Hugo se prezintă*".⁵⁰

Printre reprezentațiile, seară de seară, ale melodramelor, prin reacțiile spectatorilor de la Comedia Franceză, care nu renunțau ușor la tragediile lui Racine și Corneille, printre discuțiile de la cenaclul "*Muza franceză*", înființat de Ch. Nodier, Victor Hugo se hotărăște să intervină. Primele opinii, privitoare la necesitatea de a transforma teatrul contemporan, le publică în "*Conservatorul literar*" (1819-1821). Nu-l cunoștea pe Shakespeare decât din traduceri și prelucrările lui Dulcis. Se gândește însă, de pe acum, la realizarea unor mari drame cu subiect istoric, în care să amestece solemnul cu familiarul și să insiste asupra culorii locale, pentru a fi "*aproape de viață*". În 1822, încearcă să scrie, în colaborare cu A. Soumet, o dramă după un roman de Walter Scott ("*acest mare fabricant de culoare locală*", cum îl consideră), care, neterminată, rămâne în sertarele sale. În 1825, îl citește pe Shakespeare și, sub influența lui, scrie patru scene din drama sa *Piçrre Corneille*⁵¹.

În această vreme, Stendhal, mare admirator al "*divinului*" Shakespeare, publică, în 1825, studiul *Racine et Shakespeare*, pentru a răspunde unui discurs agresiv, pe care secretarul Academiei Franceze îl rostise împotriva romantismului: "*Cei ce altă dată, declară el, au scris pentru uzul marchizilor îmbrăcați în haine brodate și cu uriașe peruci pe cap astăzi pretind să se facă tragedii pentru noi (...) tragedii noi, naționale, debarasate de unitățile clasice, pline de culoare locală, după modelul lui Shakespeare*".⁵² "*Shakespeare est un dieu et Racine un polisson*", declară el, cu satisfacție. Cât privește forma, Stendhal cere ca noile "*tragedii*" să fie scrise în proză. "*În zilele noastre, versul alexandrin nu este de cele mai multe ori decât un cache soltise*"⁵³.

Deși se scriu câteva "*scene istorice*", printre ele, cele ale lui Prosper Merimée, discuțiile continuă. Stăruie mereu întrebarea: cine să fie modelul? Shakespeare, Goethe, Schiller, Lope de Vega, Calderon? Cum trebuie să arate noua tragedie? Intervine Victor Hugo; curăță terenul de toate discuțiile sterile, scrie *Prefața la Cromwell*; ordonează ideile ce circulau prin epocă și le dă suportul teoretic necesar, impune definiția *dramei*, fixează principiile estetice ale genului dramatic și, prin ele, ale întregii mișcări romantice. "*Noua tragedie*" se va numi de acum înainte

dramă. Toți i se supun, recunoscând în el pe *conducător*, apreciind noutatea, oportunitatea ideilor puse în circulație și frumusețea verbală în care acestea au fost îmbrăcate. “*Ea (Prefața) strălucea în ochii noștri*, va spune mai târziu Th. Gautier, *ca tablele legii pe muntele Sinai și argumentele ei păreau fără replică*”.⁵⁴ Influența acestei prefețe-program asupra gândirii teoretice și literaturii dramatice romantice din secolul al XIX-lea a rămas hotărâtoare.

Limpezirile teoretice din *Prefață* rodese bogat într-o întinsă și variată practică artistică. Eficiența unui punct de vedere temeinic argumentat e demonstrată de V. Hugo însuși. Scrie drame în versuri, dar și în proză, multe din ele de inspirație istorică, pentru că, în Franța, drama romantică s-a îndreptat, cu precădere, spre sugestiile istoriei. Drama romantică de inspirație istorică rămâne forma literară în care spiritul novator al ideilor lui V. Hugo își găsește aplicarea în mod strălucit. Romantismul, în ansamblul lui, i-a lărgit mult cadrele și i-a adâncit semnificațiile, cu toate acestea, existența ei nu se limitează doar la perioada de afirmare a acestui curent. Permanență și categorie constitutivă a genului dramatic, drama istorică nu a lipsit în nici o etapă dintre cele în care teatrul a fost considerat un factor colectiv de conștiință, deși a purtat nume diferite.

* * *

Scriitorii lumii s-au îndreptat, întotdeauna, spre trecutul istoric, considerându-l nu o “*arhivă*”, ci “*o sinteză de valori, de sensuri și opțiuni în cuprinsul existenței umane*”.⁵⁵

Teatrul antic nu cunoștea drama istorică propriu-zisă, constituită ca o specie ce ar purta, în mod organizat, semnele genului. Dar legendele eroice, care au inspirat marile epopei *Iliada* și *Odissea*, alcătuiesc fundalul istoric al multor tragedii, unele dintre ele cu raportări la fapte istorice precise (războaiele dintre perși și greci), cum este tragedia *Perșii* a lui Eschil. Nici Evul Mediu, cu miracolele și misterele caracteristice teatrului religios, cu subiecte din textele biblice și din supranaturalul creștin, nu cunoaște drama istorică. Doar în teatrul profan al secolelor XV-XVI, în care intră, uneori, și episoade din cronici, se descoperă câteva elemente istorice, puține, însă. În Renaștere, când teatrul preia marile cuceriri ale spiritului uman, racordându-și repertoriul cu profilul psihologic și artistic al spectatorilor, drama istorică se afirmă ca un capitol ilustrativ al acestui nou teatru. Ea apare în epoca elisabetană, reprezentată de marea dramă shakespearceană, cu

inspirație din istoria Angliei, o dramă cu un fond profund uman și filosofic, în care viața epocii trăiește cu moravurile, caracterele, modul de judecată și vibrațiile ei sufletești.

Dramaturgia renascentistă spaniolă, apoi, prin Lope de Vega și Calderon de la Barca, înzestrează drama istorică, aflată în plină cristalizare a elementelor sale constitutive, cu ritm și atmosferă dramatică, cu o acțiune bine motivată, capabilă să unifice detaliile și semnificațiile istoriei cu spiritul întregului.

Clasicismul, cu tematica clasicizantă și cu sistemul lui de reguli bine organizat sub aspect formal, nu a înscris drama istorică între poeticile sale. În practica artistică a creatorilor de tragedii, unele reflexe și implicații istorice se descoperă, totuși la Racine (*Britanicus*), la Corneille (*Cinna*), încât nu greșesc cei ce consideră teatrul clasic francez drept "*o verigă necesară în lanțul dramei istorice*".⁵⁶

În schimb, iluminismul, care face din *Lumină*, nu o simplă metaforă, ci un principiu de gândire și un program de acțiune, vede în *istorie*, în virtuțile ei de "*magistra vitae*", un mijloc ideal de instruire și educare. Pe planul creației literare, este văzută drept un necesar izvor de inspirație, capabil să dea originalitate și demnitate textului dramatic. Mișcarea "*Sturm und Drang*", prin teoreticienii ei, Lessing și Herder, a stăruit mult asupra *modelului* istoriei. Goethe, în drama sa istorică în 5 acte, *Goetz von Berlichingen, cavalerul cu inima de fier* - adevărată cronică a istoriei Germaniei - și în tragedia *Egmont*, piesă istorică, politică, filosofică, face o strălucită demonstrație a rezistenței, în timp, a operelor dramatice inspirate din istorie. O reconstituire a istoriei în trilogii edificatoare a realizat și Schiller în dramele sale de înaltă semnificație morală și politică, (*Conjurația lui Fiesco*, *Don Carlos*, *Maria Stuart*), confirmând spusele lui Heine: "*Schiller a muncit la ridicarea unui Templu: Templul libertății*".⁵⁷

În Franța, Voltaire, cu cele 27 tragedii ale sale, multe cu un pronunțat caracter istoric (*Brutus*, *Zaire*, *La mort de Cesar*, *Mahomet*), traduse și jucate, chiar din primele decenii ale veacului trecut, pe scenele românești, fructifică același izvor. La fel face italianul Alfieri (*Maria Stuart*, *Filip II*, *Brutus*), deschizând, larg, ferestrele spre drama istorică romantică a secolului al XIX-lea.

În romantism, dimensiunea istorică intră în însăși natura viziunii și construcției dramatice. Premisele dramei istorice, ca și ale întregii literaturi de evocare istorică, se găsesc în particularitățile *istorismului*, trăsătură definitorie a romantismului în general și a celui românesc în particular, cum vom avea prilejul s-o demonstrăm, nu o dată. În secolul al XIX-lea, secolul

“istoriei” și al “naționalităților”, cum a fost numit, a avut loc o adevărată “*restituție*” a istoriei⁵⁸ pe întreg teritoriul culturilor europene. Istorismul este consecința unor mari experiențe istorice, încercate de generațiile romantice, și rezultatul filosofiei vremii, dominate de ideea transformistă, a evoluționismului organic al societății umane. Viziunea reprezentanților clasicismului era una spațială, atemporală. Pentru ei, imaginea lumii reprezenta un cerc închis, statornic și armonios. Romanticii cunosc *sentimentul timpului*; în filosofia lor, întemeiată pe sistemele lui Shelling, Hegel, Schopenhauer, elementul dominant este cel al reprezentării lumii ca *devenire*⁵⁹. Este ideea *dinamismului istoric*, întâlnită în opera filosofului italian din secolul al XVIII-lea, Gianbatista Vico. În lucrarea sa, *Scientia Nuova* (1725-1744), el consideră istoria ca o succesiune de vârste, o devenire, o alternare a unor perioade de ascensiune și decădere - “*corsi e ricorsi*”, opinie îndrăzneată care, introducând dinamismul într-o gândire istorică dominată de teologism, marchează o adevărată revoluție în istoriografie. Ideea este mai veche, o viziune a ciclurilor se descoperă în lucrarea istoricului român Dimitrie Cantemir, *Historia incrementum atque decrementum aulae otomanicae* și în cea a lui Montesquieu, *Considerații despre cauzele măreției romanilor și ale decăderii lor*. În circuitul romantic intră, alături de Vico, și filosoful german Herder, care în viziunea evolutivă ce-i caracterizează gândirea, consideră (în *Idei despre o filosofie a istoriei omenirii*), că istoria, continuând opera naturii, cunoaște, în necurmată-i evoluție, trepte succesive, progresive, *progresul* fiind legea imensei desfășurări a existenței omenirii. Acest optimism (meliorism) herderian, adăugat dinamismului tezelor lui Vico, se regăsește în gândirea istoricilor romantici francezi ai “*Scolii Restaurației*”, reprezentată de Michelet, Quizot, Thierry, Ed. Quinet. El este îmbrățișat și de polonezul Adam Mickiewicz și de italianul Mazzini, mai toți profesori la College de France și la alte școli superioare din Paris. J. Michelet îl traduce pe Vico în limba franceză și se inspiră din ideile acestuia în marile sale lucrări, *Istoria Franței* și *Istoria revoluției franceze*, iar Ed. Quinet îl traduce pe Herder și lucrările lui, la care se adaugă cele ale lui Carlyle, promotorul idealismului eroic; ca și ale lui Mazzini influențează puternic gândirea istorică europeană, dând naștere istoriografiei romantice moderne, în care erudiția și metoda se întemeiază pe o poziție social-politică larg democratică. Mesianismul, născut din concilierea argumentului istoric cu predica religioasă, firească la niște luptători-ideologi pentru o cauză a cărei justete se identifică, în conștiința lor, cu voința divină, favorizat de fenomenul emigrației, reprezentat de A. Mickiewicz (*Cărțile poporului polonez și ale pelerinilor poloni* (1832)), de G. Mazzini

(*Despre înțâietatea morală și civică a italienilor*), de francezul Lamennais (*Cuvintele unui credincios*), de românul Al.Russo (*Cântarea României*), asociază socialismului utopic spiritualismul religios și exaltarea profetică, promovând un democratism laic și militant.

Istoria ajunge astfel să fie bogat valorificată printr-un temeinic *studiu științific* al ei și prin *intermediul literaturii*. Walter Scott, V.Hugo, Al.Manzoni, Heinrich von Kleist, Pușkin, Negruzzi, Alecsandri, Eminescu produc, pe toate meridianele Europei, opere romantice de valoare, reprezentative pentru atitudinea lor estetică față de trecut.

Consecințele literare ale interesului pentru istorie au fost multiple: apar genuri și specii noi, altele, mai vechi, suferă importante transformări, expresia artistică se schimbă, fizionomia literaturilor se modifică, orientându-se spre modernitate.

În sprijinul acestor transformări substanțiale vin numeroase recomandări teoretice, aparținând lui A.N.Schlegel (*Prelegerile despre artă și literatura dramatică*), Doamnei de Staël (*Despre literatură și Despre Germania*), lui Stendhal (*Racine și Shakespeare*). Cu toții recomandă să nu se mai respecte regulile clasice și invită pe scriitorii timpului să-și îngăduie libertăți mai mari în structurile tematice și retorico-stilistice ale operelor lor.

* * *

Documentul cel mai important în constituirea dramei romantice în general și a celei istorice în special rămâne *Prefața* la piesa *Cromwell* (1827) a lui Victor Hugo.

Din perspectiva relației istoriei cu literatura, el stabilește trei mari diviziuni de timp și expresie artistică, trei *vârste*, cărora le corespunde un anumit gen de "*poezie*". *Oda* reprezintă prima vârstă, lirică. Antichitatea - cea de-a doua vârstă - cunoaște *epopeea*, care a "*solemnizat*" istoria. Epocii a treia, modernă, deschisă de creștinism, care i-a relevat omului dualitatea naturii sale, alcătuită din suflet și corp, îi corespunde *drama*. Ea reunește două elemente constitutive ale naturii umane: "*este tragică și comică, sublimă și grotescă*". Sublimul reprezintă sufletul, grotescul "*joacă rolul bestiei umane*"⁶⁰. Secolul al XVI-lea combină aceste două elemente, salt valoric făcut de Shakespeare. "*Shakespeare este Drama și Drama topește sub aceeași suflare grotescul și sublimul, teribilul și bufonul, tragedia și comedia; Drama este caracteristica celei de a treia epoci a poeziei, a literaturii de azi*"⁶¹. "Iată cât de ușor, conchide autorul *Prefetei*, se prăbușește, în fața rațiunii și a gustului, arbitrara deosebire dintre genuri și așa-zisa regulă a

celor două unități. Spunem două, și nu trei unități; unitatea de acțiune sau de ansamblu, singura adevărată și întemeiată, fiind de mult în afară de cauză”⁶².

În numele cui se proclamă aceste noi drepturi și obligații ale artei? În numele libertății! “Să dăm cu ciocanul în teorii, în “poetici” și în sisteme. Să aruncăm jos vechea tencuială, care ascunde fațada artei. Nu există alte reguli decât legile generale ale naturii, care domină arta în întregul ei (...), legi veșnice, interioare”, la care se adaugă legi “speciale”, caracteristice pentru fiecare compoziție în parte, “variabile”, exterioare...”⁶³

Realitatea fiind sursa de inspirație a artei, Victor Hugo pune în discuție raportul dintre adevărul din viață și adevărul artistic, stabilind “distanța de netrecut” dintre “realitatea din artă” și “realitatea din natură”, confundate adesea. “Arta, proclamă autorul *Prefetei*, nu poate fi tot atât de adevărată ca realitatea “absolută”. Arta nu ne poate da obiectul însuși”⁶⁴. Veridicitatea în artă, principiu definitoriu al dramei istorice, statuată categoric de teoreticianul romantismului, va deveni o normă fundamentală, înscrisă în toate poeticile, de la acest curent literar înainte.

“Oglinda în care se reflectă cel mai bine natura”, este, pentru el, *drama*. Teatrul este “un point d’optique”. Tot ce există “în lume, în istorie, în viață, în om, totul trebuie și poate să se reflecte în el, dar sub bagheta magică a artei (subl. n. L.B.)”⁶⁵. Prin accentul pus pe valoare, V.Hugo îi va obliga pe scriitorii timpului să dea adevărului vieții o realitate artistică superioară.

Pentru el, ca și pentru toți romanticii, obiectul artei nu este frumosul, ci “caracteristicul”, înțeles nu ca o simplă “culoare locală”, “un adaos de câteva accente țipătoare pe ici pe colo, într-un ansamblu, de altfel, cu desăvârșire fals și convențional. Culoarea locală nu trebuie să fie la suprafața dramei, ci în adâncul ei, în însăși inima operei, de unde se revarsă în afară de la sine (...), infiltrându-se în toate colțurile dramei, ca seva care urcă din rădăcini până în ultima frunză a copacului”⁶⁶.

Înțeleasă în acest mod, culoarea locală a jucat un rol important în tot teatrul istoric romantic, ducând la adevărate reconstrucții istorice, arheologice, în decoruri, costume, limbă.

În numele unei înțelegeri superioare a frumosului artistic, diferit de frumosul natural (prin existența în artă a *convenției*), (“absența convenției duce teatrul la ruină”), Victor Hugo păstrează versul și virtuțile lui poetice, deși Diderot și Stendhal l-au vrut înlocuit cu proză. “Un vers liber, franc, cinstit, care îndrăznește să spună totul, fără prefăcătorie, să exprime totul fără pedanterie”, un vers “deopotrivă de artistic și inspirat, profund și neașteptat, larg și

adevărat⁶⁷. Este versul lung, amplu, alexandrinul francez, de 16 silabe, valorificat, bogat, în poezia și teatrul romantic de inspirație istorică.

Reacția criticii oficiale a fost, se înțelege, puternică. Ca să-și apere ideile, V. Hugo scrie, în 1830, drama *Hernani*, în a cărei *Prefață* reia problemele din *Prefața la Cromwell*, apăsând și mai mult pe ideea libertății în artă. Tezele reformatoare ale teoreticianului dramei romantice sunt reluate și susținute de Alfred de Vigny, în *Scrisoare către Lord*⁶⁸ *asupra seriei din 24 octombrie 1829* - o prefață la drama *Othello*, unde discută probleme de stil și limbă, argumentând necesitatea păstrării *versului* în "*noua tragedie*" - drama.

Sprijinită pe aceste recomandări doctrinare, drama istorică devine, firesc, domeniul de verificare a teoriei și prima formă dramatică de realizare artistică. Cel dintâi care o aplică este Victor Hugo însuși. El își alege subiectele, conflictele, personajele din toate epocile istorice și din toate țările lumii. În *Cromwell*, apare Anglia revoluției puritane, în *Hernani*, Spania lui Carol Quintul, în *Ruy Blas*, aceeași Spanie după câteva secole; în *Marion Delorme*, Franța lui Richelieu, în *Regele petrece*, Franța lui Francisc I. Italia Renașterii e prezentă în *Lucreția Borgia*, Germania medievală în *Burgravii*. Eroii dramelor sale sunt, de regulă, cei ce calcă norme sociale și morale; sunt răzvrățiți, nedreptățiți, declasați, ofensați, urâți la chip, dar nobili la suflet. (Dramaturgia Sturm und Drang-ului și dramele lui Schiller oferiseră, ca model, o asemenea colecție de tipuri)⁶⁸. Sunt personaje complexe, contradictorii (totul se bazează, conform teoriei prescise, pe contrast, pe antiteză), dar schematice, totuși. Realitatea lor psihologică nu este urmărită analitic; simple "*roluri*" și nu caractere, s-a spus; de fapt, sunt *simboluri*. Pe V. Hugo l-au interesat, în primul rând, dinamismul acțiunii, mutațiile impresionante, coloritul violent al decorului, grandilocvența retoricii. Recuzita melodramei nu lipsește: scenarii complicate, porți mascate, caverne, omoruri, otravă etc. "*Cum smulgi mantaua bogată, cum ridici masca seducătoare, drama se înmoaie "en melo"*", scriu doi comentatori ai teatrului hugolian⁶⁹. V. Hugo își scrie dramele după treizeci de ani de melodramă. Spectatorii teatrelor "*bulevardelor exterioare*" erau "*educați*" de melodramă⁷⁰. Pentru a-i câștiga, el a trebuit să păstreze, măcar în parte, cadrul și legile melodramei, adăugând ceea ce nimeni n-a făcut până la el, *artă și stil*.

S-a spus că reforma în teatrul romantic s-a produs, datorită lui Victor Hugo, mai mult în formă decât în conținut. Într-adevăr, ca un autentic "*vizionar al cuvântului*", el a cultivat mult frumusețea formală, caracterizată printr-o retorică amplă, ton declamator și sonor. ("A

frământat mai mult cuvinte decât idei", declara Anatole France); alții au văzut în el "*un pontif al demagogiei*". "*Magnificiența*" versului său nu poate fi ignorată. Este versul lung, amplu, pe care, uneori, l-a tăiat, printr-o cezură mobilă, ce îngăduie să se varieze valoarea fiecărei părți în parte. Structurile retorico-stilistice, folosite în dramele sale în versuri, corespund tendinței romantice spre efluvii verbale, expresia unui "*lirism gesticular și patetic, cu sonorități muzicale exterioare*"⁷¹: Stilul lui V.Hugo este inconfundabil. "*A avut stilurile la dispoziție și pe al său pe deasupra*"⁷², un stil care stă la temelia întregii retorici romantice.

Neprimenite, neînnoite, aceste caracteristici vor deveni, prin exces, frâne în dezvoltarea dramei istorice, obligată, prin însăși natura ei, să respecte anumite rigori dramatice. Mai multă intuiție a scenei a dovedit Alexandre Dumas-tatăl, care a știut, prin teatralitate, să creeze iluzia de teatru, piesele sale (*Henric III, Cristina a Suediei, Napoleon Bonaparte, Regina Margot* etc.) bucurându-se de o adevărată suveranitate pe scenele Parisului.

Pe cât de spectaculoasă, pe atât de scurtă, cariera dramei istorice franceze intră în penumbră odată cu eșecul dramei *Burgravii* (1843) a lui Victor Hugo. Unele formule de compromis încearcă C.Delavigne (*Serile siciliene*), Fr. Ponsard (*Charlotte Corday*), Alfred de Vigny (*La maréchale d'Ancre*), chiar Alfred de Musset - considerat "*singurul romantic adevărat*"⁷³, dar audiența lor este redusă. În afara Franței, Kleist și Gräbe în Germania, Manzoni în Italia, Mickiewicz și Slowacki în Polonia, Pușkin și Ostrowski în Rusia, Hasdeu și Alecsandri în Țările Române, scriu drame cu subiect istoric, cu înalte mesaje social-politice descinse din spiritul revoluționar al filosofiei Luminilor și din Marea Chartă a Revoluției Franceze, *Declarația drepturilor omului*.

Către sfârșitul secolului al XIX-lea, dramaturgia universală cunoaște noi direcții de dezvoltare (mai ales după experiențele naturalismului și expresionismului), când, inspirându-se din actualitatea imediată, a câștigat în adâncirea analizei psihologice, în investigarea vieții sociale, în sporirea tipologiei umane, în diversificarea speciilor întregului gen dramatic. Drama istorică nu și-a încheiat însă ciclul de existență. A crede că ea dispare odată cu consumarea epocii romantice este o prejudecată. Numele unor mari scriitori, precum O'Neill, Brecht,

Girodoux, Eliot, Lorca, Montherlant, Claudel, Camus, Camil Petrescu, Lucian Blaga ș.a., autori și de drame istorice, conving că această formă dramatică, încărcată, tot mai mult, de gândire filosofică și politică, rămâne o excelentă modalitate artistică de dezbateră a problemelor lumii contemporane. Teatrul a fost, dintotdeauna, spunea Romain Rolland, un *“bun tovarăș de drum al oamenilor, sprinten, voios, eroic la nevoie, de brațul căruia popoarele să se poată sprijini (...). Datoria acestui tovarăș este să-l ducă drept la țintă, fără să neglijeze a-l învăța, pe drum, să privească bine împrejur”*⁷⁴.

3. Discuția asupra genezei dramei istorice, prin raportarea la coordonatele evoluției istorice a acesteia, înlesnește operația definirii profilului caracteristic al dramaturgiei cu subiect istoric, ce-i stabilește diferența specifică față de alte specii ale aceluiași gen.

Un element caracteristic esențial al acestei dramaturgii este, normal, *inspirația din istorie*, care hotărăște drepturile și obligațiile autorului dramatic în cadrul raportului dintre real și imaginar. Fără îndoială, acest raport este definitoriu pentru întreaga artă a cuvântului. El devine însă obligatoriu pentru dramaturgia cu subiect istoric, pentru că, în acest caz, motivul de referință la realitate este precis denumit: *istoria cu evenimentele și oamenii ei*. Raportarea la această sursă de inspirație limitează libertatea creatorului, îngrădindu-i imaginația, pentru că imaginea artistică este tot timpul raportată, în stabilirea judecății de valoare, la faptul real. Plasarea datată implică, întotdeauna, un cadru constrângător. O pagină din trecut, circumscrisă de date și însuflețită de personaje istorice, nu îngăduie o mișcare prea liberă a imaginarului. Scriitorii sunt obligați să raporteze faptele la evenimentul concret, să respecte raportul cuvenit dintre *dat* și *inventat* și să propună o imagine *verosimilă*. Această concordanță sau - în alte cazuri - neconcordanță a imaginii cu realitatea obiectivă ridică, în cadrul dramaturgiei cu subiect istoric, importanta problemă a *autenticității*. Autenticitate nu înseamnă în arta cuvântului să respecți, cu rigiditate, datele istorice. Reprezentarea trecutului istoric să fie făcută în elementele lui caracteristice, semnificative, *veridice*, așadar.

O retrospectivă a teatrului istoric universal pune, oricând, în evidență modificările înregistrate în raportul dintre real și imaginar. Cel mai adesea are loc o deplasare a accentului de pe *autentic* pe *simbolic*, deoarece faptele evocate reflectă punctul de vedere al epocii în care

aceste fapte au devenit subiecte de inspirație ale unor texte dramatice. În tragedia antică, de pildă, valoarea simbolică acordată materialului istorico-mitic luminează ideea dependenței totale a omului de un destin crud și implacabil. Tragedia shakespeareană incifrează în materialul istoric dramatica incompatibilitate dintre om, ființă superioară, conștientă, care-și înțelege existența și destinul - dar nu le poate domina - și mediul ostil, atotputernic. Întorcându-se, programatic, spre literatura antică, tragedia clasică franceză propune soluția împăcării dintre om și împrejurările vieții: prin forța *rațiunii* omul se poate domina, punându-se în acord cu *datoria*. În iluminism, a cărui estetică prevede ideea perfectibilității omului prin cultură și artă, valoarea simbolică acordată materialului istoric se accentuează, devenind explicită, programatică. Tragedia iluministă este "*parabolică*"⁷⁵; ea susține, deschis, antimonarhismul, anticlericalismul, libertatea. Cu aceeași semnificație simbolul e valorificat și în teatrul mișcării "*Sturm und Drang*"-ului, susținând și mai mult ideea libertății omului ca forță morală și socială.

Melodrama cu subiect istoric, reprezentată în fața unui public mai puțin pregătit, a schimbat accentele: simbolul s-a redus la precepte etice și sociale, schematice și rudimentare, atenția îndreptându-se spre intrigă și peripeții. Drama romantică marchează, cu toată delimitarea ei față de trecut, reluarea și continuarea caracteristicilor generale ale dramaturgiei cu subiect istoric. Adresându-se unui public mai pregătit, ea revine la valoarea de simbol superior acordată faptului istoric și, adesea, îl multiplică: un simbol general uman, altul social politic, mult accentuat în drama istorică românească (și în literaturile din sud-estul Europei), unde subiectul istoric a devenit o modalitate potrivită pentru afirmarea unor idealuri politice și etice.

În teatrul cu subiect istoric precumpănește, așadar, valoarea simbolică cu implicații actuale, compromițând, într-o măsură mai mare sau mai mică, autenticitatea sub aspect istoric. Lucru explicabil, pentru că în cazul tragediei antice, shakespeareene și clasice, conștiința faptului istoric nu există ca în timpurile moderne. Trecutul era asimilat prezentului printr-o suprapunere de planuri, rareori percepute ca entități deosebite. Iluminismul, preluând estetica clasică, a preluat și atitudinea ei față de istoric și autenticitate. Romantismul a pus, pentru prima oară, problema raportului dintre adevărul istoric și reflectarea lui în cadrul problemei generale a raportului între "*adevăr*" și imaginea artistică. Alături de libertatea imaginației, *veridicitatea* a fost unul dintre principiile fundamentale ale dramaturgiei romantice franceze, ambiționând să refacă "*atmosfera*" timpului și a locului în care se petrece acțiunea, realizând ceea ce se numește *culoarea istorică, culoarea locală*.

De situația valorii simbolice, acordată materialului istoric, este strâns legată realizarea autenticității sub raport uman. Imaginea vieții și personalității umane din tragedia antică, shakespearceană și clasică era identică cu ideea pe care materialul istorico-dramatic o exprimă. Autenticitatea sub raport uman era implicată însăși valorii simbolice. Pentru creatorul și receptorul respectivului moment, acele opere erau autentice. Pentru noi, ele nu mai par autentice, atâta vreme cât viziunea lor asupra realității omenești se reduce la scheme extreme, prin simplificarea datelor existențiale. Omul dominat de destin din tragedia antică, ca și omul dominat de rațiune, care repudiază sentimentul, din tragedia clasică, nu pot constitui pentru noi imagini autentice.

În schimb, personalitatea rațională și sensibilă în același timp, care îmbină pasiunea cu inteligența, răsul cu durerea ca și universul în care trăiește, unde binele coexistă cu răul, răspund cerințelor noastre asupra autenticității. În tragedia iluministă, care preia estetica clasică, deviind numai valoarea ei simbolică, eroul și viața sa sunt la fel de schematice ca în epocile precedente, iar conținutul imaginii artistice la fel de îngustat. Simplificarea, pe care melodrama o operează la nivelul semnificațiilor mesajului, reduce, de asemenea, personajele și viața lor la niște noțiuni etice extreme. Revoluția romantică și-a concentrat forțele pentru realizarea nu doar a autenticității cadrului istoric, dar și a celei uman-existențiale. Principiul director al dramaturgiei romantice este *“adevărul”* despre om și viață. El reasează, după modelul shakespearcean, valoarea simbolică relativă la înfruntarea dintre individ și mediu, pe primul plan, dând expresie unei viziuni moderne asupra personalității umane și a drepturilor ei.

* * *

În privința mijloacelor de expresie, se pot face multe observații privitoare la specificitatea domeniului. Categoriile folosite în dramaturgia cu subiect istoric, la acest nivel, nu aparțin, în exclusivitate, doar ei. Personajele, conflictul, intriga și acțiunea se găsesc la majoritatea speciilor genului epic, cu deosebire la schiță, nuvelă, roman etc., iar *cuvântul* – expresia verbală – reprezintă materia proprie și caracteristică întregii literaturi. Specificul dramatic se constituie, însă, într-o serie de condiții, cărora aceste mijloace trebuie să li se supună.

În general, dramaturgia, ca și muzica, este subordonată unor reguli formale, ajungându-se să se vorbească de o adevărată *“gramatică a formelor de exprimare dramatică”*. De aceea se și

scrie așa de greu teatru. Cehov, care cunoștea bine regulile de compoziție, recomanda: "**cine nu stăpânește legile dramatice nu poate să scrie teatru, chiar dacă este un scriitor înăscut**".⁷⁷ Nu există piesă de teatru fără o construcție dramaturgică, fără o "**tehnică**", dramaturgia fiind văzută ca o "**știință a construcției**". Într-un celebru eseu, *Oare teatrul este literatură?*, I. L. Caragiale definește literatura dramatică drept **artă constructivă**, comparabilă cu cea a arhitectului (alții o compară cu cea a pictorului), lucru explicabil, pentru că textul dramatic, cu structura lui ambivalentă, este lucrat, de regulă, în favoarea "**expresivității scenice**".⁷⁸ Se înțelege, desigur, că valoarea textului nu depinde doar de valoarea spectacolului. Dimpotrivă, cu cât literalitatea piesei este mai solidă, după cum am mai menționat, cu atât teatralitatea are și ea un temelie mai solid, problema aceasta a raportului dintre *scris-vorbit* rămânând una din preferințele teoriei dramatice contemporane. Au fost și piese salvate prin spectacol, dar numai în cazul unor mari regizori profesioniști.

Teatrul, în existența sa, a cunoscut și încercări de eliberare din aceste reguli, de concizie și organicitate a structurii dramatice, ca în expresionism, suprarrealism, în formele "**antiteatrului**". Ele au dus, însă, în mare măsură, la dizolvarea formei dramatice, ajungându-se în unele cazuri, la epică dialogată.

La modul general, tehnica unei drame, deci și a celei de inspirație istorică, este cea prezentată de G. Freytag, în lucrarea *Die Technik des Dramas*, compusă din 5 elemente principale ale structurii operei: "**introducerea, creșterea, punctul culminant, coborârea, catastrofa**".⁷⁹ Este așa numita structură "**piramidală**", ce evidențiază o progresie determinată de conflict și de un punct culminant al acțiunii, de mare tensiune dramatică.⁸⁰

Pentru realizarea unei asemenea structuri, lucrează mai multe elemente formale. În primul rând, **personajele**, în categoria cărora se oglindesc - în cazul dramaturgiei cu subiect istoric - și conținutul simbolului, și interesul acordat autenticității. Rolul personajelor - ca purtătoare ale acțiunii și totodată, cele ce-i suportă consecințele - este esențial în vitalizarea structurii dramatice. Ele sunt obligate să exprime o individualitate distinctă, nu o "**maskă ideală**" (ca în clasicism sau în dramaturgia germană reprezentată de Schiller sau Goethe). De aici a pornit și distincția făcută între **personaje** și **caractere**, acestea din urmă fiind mai inflexibile, fără multe mutații. Noțiunea de **personaj** este considerată ca având o mai mare consistență psihologică, accentul fiind pus pe individualizarea și reprezentarea unei mai bogate diversități tipologice. **Personajul** are capacitatea de a se dezvolta și transforma, procesualitatea sa trebuind să fie bine

motivată, pentru a nu rămâne *“o simplă modificare exterioară de scheme comportamentale”*.⁸¹ În teoria teatrală (G. Freytag, Otto Ludwig) se folosește, mai adesea, conceptul de *personaj*, pentru a depăși unilateralitatea și fixitatea *caracterului*.

În tragedia antică, eroii sunt *caractere* în măsura în care ele se caracterizează printr-o însușire de excepție, distrusă de destin, odată cu individul. Cum aceste caractere nu se manifestă decât în sensul predestinat, ele rămân statice. Eroii tragediei și dramei shakespeareene sunt *personaje* de mare complexitate și profunzime psihologică, mobile și imprevizibile. În tragedia clasică, redusă la schema umană primară - rațiunea și sentimentul - *caracterele* sunt lipsite de individualitate. Ele ilustrează o noțiune - de rândul acesta - filosofico-socială, ca și în iluminism. În cazul melodramei, care mizează mai ales pe evoluția peripețiilor, iar individualizările sunt superficiale, neconvingătoare, de un interes psihologic minim, nu se poate vorbi de caractere. Drama romantică se reîntoarce la construirea eroilor pe modelul unei scheme umane elementare (buni-răi), dar spre deosebire de cei din clasicism, se caracterizează prin varietatea nuanțelor. *Personajele* romantice au individualitate și prezintă un vădit interes *psihologic*, dar și unul *social*, când sunt puse în relație dialectică cu socialul, ale căror componente sunt și prin care dobânda semnificație. În problema raportului dintre *social* și *indivd* (ca și în cel dintre *pozitiv* - *negativ*, niciodată dihotomic înțeles), nu trebuie să se exagereze elementele de apartenență și condiționare socială, după cum este nevoie să se evite absolutizarea trăsăturilor strict individuale, particulare (ca în teatrul absurd, al unor Jarry, Ionesco, Artaud). Numai prin buna înțelegere a acestui raport, personajele create devin viabile și pot să asigure viața structurii dramatice, să pună în mișcare întregul edificiu artistic creat.

În *drama istorică*, problema *personajului* mai ridică și alte aspecte legate de veridicitate. În multe cazuri, eroii pieselor cu subiect istoric sunt simple simboluri abstracte ale unor forțe sociale sau idealuri politice. Le lipsește credibilitatea vieții, naturalețea, atâta vreme cât consistența lor este confundată cu autenticitatea documentară a personajelor istorice evocate, devenind, *“prin simplă decupare și transpunere mecanică a evenimentelor istorice, ilustrări ale unor teme din manual sau pagini de “istorie vivanță”*”.⁸² *“Un personaj istoric cu adevărat, arată G. Lukács, există atunci când trăsăturile lui personale (accentuate prin individualizare pe plan psihic), se contopesc într-o unitate organică cu autenticitatea și adevărul istoric”*.⁸³ De aici derivă și funcția gnoseologică și educativă a dramei. Se înlesnește și *demitizarea* personajelor istorice, prezentate în dimensiunile lor umane reale, ca și

reconsiderarea raportului între individ și istorie (Danton, Ștefan cel Mare) în teatrul contemporan.⁸⁴

Alături de personaj, *conflictul dramatic* este un element formal definitoriu pentru dramaturgia cu subiect istoric, ca și pentru întreaga literatură dramatică în ansamblul ei. Ciocnirea eroului cu lumea și cu sine a cunoscut înfățișări deosebite pe scara evoluției teatrului universal. Simplu, exterior, cu o rezolvare prestabilită, este conflictul în tragedia antică: omul față în față cu destinul. *Intriga* și *acțiunea* îl ajută să se producă, dar aceste alte două elemente formale sunt îngrădite de *“o singură rotire a soarelui”*. Intriga se rezumă, astfel, la ceea ce este strict necesar desfășurării conflictului; acțiunea, bazată pe o intrigă simplă și pe un conflict unic, se desfășoară liniar, rămânând unitară prin extrema ei simplitate. Ignorarea regulilor unităților lasă deplină desfășurarea intrigii și acțiunii în cadrul tragediei și dramei shakespeareene. În clasicism, conflictul se interiorizează, ciocnirea se produce în individ, între două laturi ale personalității sale. Intriga este simplă și acțiunea unitară, pentru că se reactualizează regula unităților. La fel se întâmplă și în tragedia iluministă; abia în cuprinsul melodramei intriga apare complicată, interesată de înmulțirea peripețiilor, printr-o bogată recuzită de artificii, necesare pentru rezolvarea cât mai spectaculoasă a întâmplărilor. În mod firesc, acțiunea se complică și ea, dar rămâne unitară, pentru că dramaturgul încearcă să găsească soluția cea mai potrivită pentru rezolvarea conflictului, rămas, de altfel, exterior. Fructificând experiența formelor dramatice de până la ea, drama istorică romantică s-a impus printr-un conflict social istoric concret, nu general uman abstract, ca în iluminism. Relația dintre marile perioade de înflorire a dramei și transformările sociale spectaculoase este evidentă și G. Lukács a subliniat-o, insistent: *“Este clar că o concentrare social-istorică a contradicțiilor duce în mod necesar la o creație dramatică”*.⁸⁵ Ciocnirea are loc pe un plan exterior - individ și mediu - și pe plan interior, psihologic - ciocnirea eroului cu sine. Influența melodramei este puternică, de aceea intriga păstrează mult din recuzita artificiilor, cu mai puțin exces și mai multă artă. Acțiunea este unitară pentru că, deși regula unităților este înlăturată, drama romantică beneficiază de lecția clasică în construcția dramatică.

În tragedia antică, prin respectarea regulii celor trei unități, se lăsau în afara spectacolului multe fapte necesare conflictului: acestea s-au petrecut anterior (tragedia antică fiind doar actul final - deznodământul) sau se întâmplă concomitent, dar în afara scenei. *Corul* - personajul colectiv - comunica spectatorului aceste fapte, povestindu-le și comentându-le. Dispărând corul,

în toate celelalte specii ale dramaturgiei de inspirație istorică de după tragedia antică, narațiunea și-a mărit sau și-a micșorat proporțiile, după cerințele specifice ale fiecărei forme dramatice în parte. *Epicul* a rămas întotdeauna un element de rezistență al acestor forme, alături de *dialog*, obligatoriu primul având funcția de ilustrare, al doilea de reprezentare. În teatrul contemporan, raportul dintre epic și dramatic este modificat, scriindu-se multe "*piese-romane*" dramatizate, segmentate în capitole, unde fluxul epic este prioritar față de dramatic (Beckett, Pinter; în literatura română, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Romulus Guga și alții).

Tot atât de interesant este de urmărit prezența *lirismului* în dramaturgie, determinat de prezența sau absența conflictului psihologic. În tragedia antică, acest conflict este minor, dar mesajul, valoarea simbolică, puternică, se transmit la nivel afectiv spectatorului, lirismul apărând ca un comentariu sensibil al întâmplărilor pe care îl face corul. Dezvoltarea lirică este mult amplificată în tragedia shakespeariană, ca rezultat al implicațiilor adânc psihologice ale conflictului și al tendinței spre un comentariu filosofic al evenimentelor. Un pronunțat caracter liric are și tragedia clasică, unde domină conflictul psihologic și afirmarea unei valori simbolice dramatice. În schimb, această caracteristică lipsește tragediei iluministe, preocupată de dezbateri ideologice. Lirismul duce, în acest caz, la discursivitate. Aproape absent este și în melodramă. Dominant este în drama romantică, datorită puternicei prezențe a conflictului psihologic și valorii simbolice, care pun accent pe latura sensibilă, pe afectivitatea omului.

Lirismul apare, așadar, ca o caracteristică și a dramaturgiei cu subiect istoric în majoritatea epocilor din existența sa. Unii teoreticieni consideră prezența acestui element ca o abatere de la condițiile prescrise, rezultată din confuzia genurilor, ce ar anula dramaticul. Este un punct de vedere rigid, pentru că analiza operelor dramatice din această categorie, nicidecum lipsite de dramatism, demonstrează că, atunci când lirismul este reflexul unui adevărat conflict psihologic și când expresia verbală lirică este realizată cu artă, reușind să transmită tensiunea interioară, lirismul potențează dramatismul, nu-l compromite. Genurile, ca și speciile, sunt interdependente și această interdependență nu este numai evidentă în drama istorică (și în roman), dar și mai fecundă ca oriunde.

În cadrul acestor probleme, referitoare la structura operelor dramatice de inspirație istorică, mai poate fi luată în discuție și *forma lor de prezentare*, legată de viziunea autorului, dar și de "*orizontul de așteptare*" al publicului. În mod tradițional, opera dramatică de orice fel este împărțită în acte și scene, ca necesități constructiv-conflictuale. Ștergerea granițelor dintre

genuri a făcut ca în drama contemporană să fie ocolită divizarea în acte și scene, să fie ignorată construcția elaborată a intrigii și să se încerce disoluția și anemierea conflictului. Multe texte dramatice se reduc la dialogarea unor lozinci sau, prin confundarea epicului cu dramaticul, la un monolog dialogat ori la ode dramatizate. Aceste experiențe pornesc din necesitatea de reevaluare și reinterpretare a tradiției, ilustrând racordarea moștenirii la imperativele epocii contemporane. În fond, formulele vechi sau noi nu sunt numai ale creatorului, ci și ale receptorului, care receptează mesajul în funcție de disponibilitățile sale sufletești, tot mai variate și mai complexe.

* * *

La capătul acestei retrospective a evoluției dramaturgiei universale cu subiect istoric, întreprinsă pentru a-i pune în lumină trăsăturile definitorii, se cuvine să subliniem tendința spre naturalețea expresiei verbale, manifestată, cu deosebire, în două din marile ei epoci de dezvoltare: *tragedia și drama shakespeareană*, apreciată pentru utilizarea dialogului viu și înregistrarea mișcărilor interioare. *Drama romantică* (franceză, mai cu seamă), delimitându-se polemic de clasici, prin vestita "*ceartă dintre vechi și nou*", a înscris și ea, programatic, între obligațiile sale, înlăturarea convenției lingvistice, dogmatice a predecesorilor, pentru a da vorbirii de toate zilele dreptul de a pătrunde în artă. Justificarea o găsea în faptul că ea se adresa unui public nou, care, de pe alte baze sociale și estetice, îi recepta mesajul, ridicându-se, prin teatru, la nivelul ideilor reformatoare, democratice, ale momentului istoric trăit.

RAPORTAREA DRAMEI ISTORICE ROMÂNEȘTI LA MODELE FRANCEZE ROMANTICE

**Relații directe (traduceri,
izvoare, "influențe");
paralelisme și analogii,
structuri particulare originale.**

1. Orice cultură națională, expresie a spiritului creator al unui popor, aspiră spre universalitate, iar contribuția ei la tezaurul comun al umanității este hotărâtă de ceea ce adaugă ea mai valoros și mai specific la patrimoniul lumii.

Dar, cum bine s-a observat¹, valoarea și originalitatea implică *ideea de relație*, pentru că amândouă se stabilesc în raport cu o sumă de criterii estetice, prin confruntarea cu trăsăturile particulare ale altor literaturi. Raportarea la celelalte literaturi naționale ca și contactele internaționale și rodnicile relații literare nu duc la ștergerea notelor distinctive, la nivelare.² Dimpotrivă, studiul numeroaselor și variatelor raporturi ce se stabilesc între literaturile lumii, fără să vină în conflict cu realizările proprii originalități ale unei literaturi naționale, oferă argumente solide pentru demonstrarea spiritului original al acelei literaturi. Așa s-a ivit necesitatea de a recurge, cât mai des, la "*incursiuni*" dincolo de hotarele unei literaturi naționale, făcute nu la modul empiric, ci în mod organizat, științific, folosind *metoda comparatismului*.³ Raportările la fenomenele literare din afara granițelor privesc, deopotrivă, prelucrările, traducerile, "*influențele*" și izvoarele, dar și paralelisme, analogiile dintre o anumită literatură și altele, străine. În perspectivă internațională, pot fi soluționate multe și dificile probleme privitoare la genuri, specii, curente literare, stiluri, după cum pot fi puse în lumină valoarea și unicitatea operelor unei literaturi naționale, pentru că, într-un fel se statornicește valoarea unei opere la nivel național și altfel când este situată pe scara mondială, când ea dobândește, prin *comparație*, accente și lumini noi. Numai într-o perspectivă largă, comprehensivă se poate legitima o judecată de valoare dreaptă. Singura condiție este să se plece de la postularea originalității scriitorilor sau operelor studiate, urmărindu-se, pe de o parte, demonstrarea valorii acestor scriitori sau opere, iar pe de altă parte, integrarea valorilor naționale în circuitul universal de valori. Raportarea la valorile consacrate ale literaturii universale oferă posibilități optime recunoașterii axiologice pe un plan mai larg, și acest lucru se întâmplă chiar când o operă, aparținând unei literaturi naționale, adună în ea înrâuriri străine, pentru că împrumutul poate fi, de multe ori, un punct de pornire pentru o operă personală, unică, de mare valoare. Shakespeare a plecat, în tragedia sa, *Romeo și Julieta*, de la o nuvelă italiană din Renaștere, păstrând cadrul desfășurării acțiunii, conflictul, chiar și personajele. Dar

ce creație magnifică, proprie, a creat prin forța demiurgică a talentului său! Exemplul lui Goethe este tot atât de convingător, geniul de la Weimar nesfiindu-se să declare deschis, într-o convorbire cu prietenul său, Eckermann: ***“Desigur, cu toții aducem aptitudini personale, dar evoluția ne-o datorăm miilor de înrâuriri ale unei lumi mari, din care ne însușim ceea ce putem și ceea ce e pe măsura noastră. Datoroz mult grecilor și francezilor. Am devenit infinit de mult dator lui Shakespeare, lui Sterne, lui Goldsmith. Numai că prin aceasta, izvoarele culturii mele nu sunt epuizate; n-am mai termina niciodată și nici n-ar fi necesar. Principalul este să ai suflet care iubește adevărul și-l preia de oriunde-l găsește.”***⁴ O literatură receptivă la ecourile și sugestiile venite de aproape sau mai de departe în spațiu și în timp se rânduiește între celelalte literaturi ale lumii, devenind, la rândul ei, când este valoroasă, model pentru alte literaturi. O literatură națională se universalizează, atât prin ceea ce ***oferă***, cât și prin ceea ce ***primește***. Din acest motiv, raportarea valorilor naționale la fenomene culturale și literare străine devine atât de necesară pentru descoperirea și cunoașterea, pe calea ***comparației***, a spiritului propriu al unei literaturi. ***“O istorie a literaturii naționale nu este posibilă fără contribuția comparatismului”***⁵, iar o imagine globală, generală a umanității nu se poate realiza decât din aspectele literaturilor naționale. Nu trebuie ignorată nici utilitatea practică a unui astfel de demers, care înlesnește procesul de apropiere între literaturi și popoare, unite prin simpatie, stimă și solidaritate, departe de orice manifestare de cosmopolitism și naționalism îngust. ***“Literatura comparată înseamnă umanism, declară Etiemble în Comparaison n’est pas raison (Paris, 1963, p. 20), pentru că presupune comunicare între scriitori, opere, epoci și zone întinse de cultură”***. Din aceste nevoi și împliniri s-a născut ***Literatura comparată***, disciplină care-și propune studiul relațiilor spirituale internaționale și al raporturilor reciproce existente între scriitori, opere, aparținând unor sfere naționale diferite.⁶

Termenul de literatură comparată a avut un destin zbuciumat. Definiția ei nu a fost una singură, iar obiectul și metoda i-au fost puse în discuție multă vreme. În sens rudimentar, la început, obiectul disciplinei a fost limitat doar la ***“compararea”*** între două sau mai multe fapte ale creației sau la detectarea unor posibile influențe sau repertorii de teme, motive, personaje. În realitate, comparația implică o realitate mult mai complexă; ea prevede nu ***“opозиția”*** între faptele diverselor literaturi, ci, dimpotrivă, studiul trăsăturilor și tendințelor diverselor culturi și literaturi naționale și discernerea relațiilor dintre literatură și alte sfere ale activității umane.⁷ Astăzi, conceptul este ***“instituționalizat”***, pus în practică și răspândit⁸, denumind o disciplină cu

obiect de cercetare, metode de investigație și instrumente proprii de lucru, dar discuțiile nu lipsesc, deși a fost acceptat axiomatic ca "*teritoriu specific al studiilor literare*".⁹ S-a vorbit chiar de o "*criză a literaturii comparate*", căreia R.Wellek i-a consacrat o întreagă lucrare (*La Crise de la littérature comparée*), criză pornită mai ales "*din neadecvarea suportului teoretic și practic*". Un "*impas al practicii*", s-a spus; pus în discuție de R.Wellek și în altă lucrare a sa, *Conceptele criticii: "simptomele crizei prelungite pe care o traversează literatura comparată ne pare a fi separarea artificială între obiectul acestei discipline și metodologia sa, concepția mecanicistă privitoare la izvoare și influențe, șovinismul cultural ce-i stă la temelie"*.¹⁰ Problema acestui "*impas*" a fost abordată de alți mulți teoreticieni comparațiști, precum H.Remak, R.Etiemble, U.Weisstein, V.Jirmunski, cehul Dionýz Durišin. Pentru toți, "*impasul*" în care s-a aflat, o vreme, această disciplină, nu a însemnat dispariția, moartea ei, ci doar "*necesitatea de a examina validitatea instrumentelor de lucru în perspectivă actuală, delimitând metoda și precizând obiectul*".¹¹ Marile lucrări de sinteză de felul acelor realizate de Georg Brandes, E.R.Curtius, P.Hazard, P.van Tieghem, deși prețuite ca mereu utile, au fost considerate ca aparținând unei anumite epoci, fără să mai corespundă spiritului analitic al vremurilor actuale. "*Criza*" s-a agravat din momentul în care studiile de tip structuralist și semiotic au recomandat întoarcerea la *text*, cu supremația fragmentului asupra textului global, preconizând, pentru descifrarea lui, o lectură cu sensuri multiple ("*lecture plurielle*"), deși o astfel de lectură n-are o funcție axiologică din punct de vedere estetic, iar "*diversele lecturi ale unui singur text nu duc, decât rareori, la încercarea de a interpreta în totalitate o operă*".¹² Replica a venit, fără întârziere, din partea comparațiștilor; care au repus în discuție probleme ale literaturii comparate în lumina noilor descoperiri ale științei literaturii.

S-a început prin a se stăruie asupra *metodei* și *obiectului* literaturii comparate. Metoda acestei discipline nu poate fi decât *comparația*. Discuția s-a amplificat abia atunci când s-au întrebat asupra celor doi termeni ai comparației: *ce* cu *ce* se compară? În răspunsurile date s-au avansat principii cu caracter restrictiv, formulate mai ales de școala franceză: J.M.Carré, M.F.Guyard, P.van Tieghem. Primul dintre aceștia, J.M.Carré, declară categoric că literatura comparată nu înseamnă comparație literară, pentru că face ca paralelele între creatorii aparținând aceleiași literaturi să fie excluse ca și studiul analogiilor și diferențelor existente între scriitori, aparținând unor zone culturale diferite. Obligația literaturii comparate ar fi doar studiul relațiilor spirituale internaționale și al raporturilor între opere și literaturi. M.F.Guyard, elevul său,

gândește la fel, ca și P.van Tieghem, care, în lucrarea sa, *La littérature comparée*, (Paris, 1951), considera, tot atât de tranșant: "**cuvântul "comparat" trebuie să fie golit de orice valoare estetică, pentru a dobândi o valoare istorică**"¹³, pentru că, motivează el, valoarea artistică prin ea însăși, este un factor al raporturilor literare internaționale.

Accentul, în acest caz, este pus pe **izvoare, influențe, teme**, elemente care mediază circulația ideilor și sentimentelor. Considerată în această perspectivă, literatura comparată s-a aflat în primejdia de a fi transformată, cum s-a observat, într-o "**suită de biografii și de repertorii, care nu reprezintă, de fapt, decât etape preliminare în demersul integral al cercetării**"¹⁴. Comparația între doi scriitori, două opere, între aspectele naționale ale unor curente și școli literare, metamorfozele diferitelor teme și motive literare stabilesc, în timp, nu doar analogii și identități, ci și **diferențe, deviații**. A acorda prioritate doar cercetării analogiilor și identităților înseamnă "**a transforma literatura comparată într-un fel de "piață comună"**"¹⁵. Un demers critic care privește un text, o epocă, un curent literar, are drept scop să stabilească tocmai fenomenele de diferență, adică originalitatea acestora și nu simple acte de mimetism.

În al doilea rând, comparația nu trebuie redusă doar la raporturile dintre fenomene literare situate într-un context relațional. Ea trebuie extinsă și la opere, scriitori, mișcări literare care n-au puncte de contact (R.Etiemble). Studiul contrastiv, aplicat cu atâta folos în gramatică, poate fi utilizat, cu aceleași bune rezultate, și în acest caz. Prin contrast, se pune în valoare tocmai **originalitatea** literaturii din arii etnografice și literare diferite, produse de popoare aflate pe tot atât de diferite trepte ale evoluției lor spirituale.

Forma sau modalitățile raporturilor internaționale studiate de literatura comparată sunt: **relații directe**, cu toți factorii colpolitori - agenți individuali sau colectivi - , **paralelisme** (ce nu presupun relații directe) și **raporturi de independență**, adică structurile originale ale diferitelor literaturi, determinate prin literatură comparată¹⁶.

Obiectul literaturii comparate este **literatura**, deși unii comparatiști (americanul H.H.Remak și germanul U.Weisstein) au, spre deosebire de concepțiile riguroase ale școlii franceze, un punct de vedere mai larg. Ei consideră că literatura comparată înseamnă compararea unei literaturi cu altele, dar și compararea literaturii cu alte sfere ale expresiei umane: artele plastice, filosofia, istoria, științele exacte, chiar religia - sfere "**non estetice**". (Dintre comparatiștii români, Dan Grigorescu a studiat literatura și artele plastice în perspectivă comparatistă).¹⁷ Se reactualizează, în acest caz, opiniile lui Fr.Schlegel și Goethe care au pus în

circulație, încă înainte de definirea conceptului de comparatism, termenii "*poezie universală*" și "*literatură universală*" (Weltliteratur), moștenire comună a poezilor lumii¹⁸.

Extinderea obiectului literaturii comparate dincolo de *literatură* a părut multor comparatiști prea "*îndrăzneță*", dar procedeul confruntării artelor este întotdeauna util tocmai pentru precizarea contrastelor și a statutului de diferență a fenomenului literar. Relațiile literaturii comparate cu diferite discipline auxiliare (stilistica și critica comparată, antropologia comparată) trebuie luate în considerație, cu condiția ca obiectul studiat să rămână literatura ca *fenomen artistic*. De aceea, *literatura comparată* nu poate fi confundată cu literatura universală, de care se distinge nu doar prin extensiunea sa, ci și prin actul de reconsiderare critică, pe care-l întreprinde, cu constanță, pentru punerea în evidență a aspectelor specifice ale literaturilor naționale. Literatura comparată are "*statutul ei autentic*" prin fixarea "*stării de diferență*" și de contrast, cu toată "*motivarea lor sociogenetică, și nu prin demersul nediferențiat sau prin preferință pentru inventarul de fapte*"¹⁹. În ultimele decenii, literatura comparată și-a fixat, cu precizie, frontierele propriului teritoriu, solicitând celui care o slujește, tocmai prin însuși scopul său, cunoștințe solide de teorie, istorie și critică literară ca și capacitate de evaluare estetică.

2. Luând în discuție modalitățile raporturilor literare internaționale, ajungem, în mod obligatoriu, la *problema influențelor*, obiectiv principal al cercetărilor comparatiștilor, pentru că raporturile dintre literaturi naționale și dintre opere, circulația, în timp, a ideilor, se materializează prin preluarea unor motive, sugestii, modalități artistice. A ignora "*influențele*" (termenul a fost pus între semnele citării pentru că i-am dat o anumită accepție, cea conformă cu realitatea), înseamnă a adopta o poziție lipsită de realism. Teoria "*vasului închis*" nu se poate susține. Nici o literatură, fie ea mare sau mică, nu se poate lipsi de "*influențe*". Ele există și sunt necesare, cu condiția să fie apreciate la dimensiunea lor reală. Cu toate acestea, termenul a fost - și mai este încă - privit cu rezervă. Acum mai bine de opt decenii, comparatistul francez Jean Marie Carré considera că studiul "*influențelor*" literare reprezintă un lucru primejdios, pentru că l-ar obliga pe cercetător să se ocupe de factori "*imponderabili*". Mai sigură i se pare a fi "*istoria succesului unei opere, a destinului unui scriitor, a unei mari personalități, a*

*interceptărilor reciproce ale popoarelor, ale călătoriilor, ale mirajelor*²⁰. Mai aproape de timpurile noastre, Henri H. Remak (*Comparative Literature*) gândește la fel, apreciind că *“influențele”* ar conduce la stabilirea *“unor asemănări ce pot fi foarte bine puncte înșelătoare legate între ele de capriciile minții omenеști”*²¹. Cu toate obiecțiile, depistarea *“influențelor”* a continuat, ajungându-se să se pună pe seama lor tot procesul de constituire a unor note caracteristice unei opere sau mișcări literare (*“sursologie”*). Când, implicit, s-a constatat existența unor analogii, paralelisme, similitudini, adică fenomene ce nu sunt produse de o cauză comună, teoria *“influențelor”* a fost respinsă categoric, evitându-se chiar termenul. S-a spus, între altele, că operele care receptează *“influențe”* sunt produse epigonice, vânărea *“influențelor”* producându-se numai în cazul scriitorilor minori. Prin exces, s-au căutat cât mai multe dovezi ale existenței fenomenelor artistice în afara *“influențelor”*; ceea ce, s-a recunoscut, este foarte greu de descoperit.

În ultimele decenii, studiul *“influențelor”* a dobândit un *“temei rațional”*²², apăsându-se pe funcția lor creatoare. *“Cheia oricărei cercetări comparatiste trebuie să fie, în mod necondiționat, problema “influențelor”*”, spune U. Weisstein²³. Ripostând, H.H. Remak accentuează: *“literatura comparată și nu literatura influențelor”*, ceea ce-l face pe comparatistul U. Weisstein să revină, corectându-și afirmația: *“Cheia oricărei cercetări trebuie, în mod necesar, să fie comparația, atâta vreme cât ea presupune existența a două entități, care acționează una asupra celeilalte”*²⁴. Pe ultimele rezultate dobândite în studiul acestei probleme, ne sprijinim și noi considerațiile teoretice privitoare la *“influențe”* și la aplicarea lor pe terenul literaturii dramatice de inspirație istorică.

3. În practica studiului *“influențelor”*, comparații au întâmpinat numeroase dificultăți, deoarece conceptul de *“influență”* nu rezolvă toate tipurile de relații literare de la incidență la cauzalitate. Numai așa se explică de ce această importantă problemă a revenit, insistent, în toate referatele și discuțiile de la Congresele internaționale ale A.I.L.C., precum cele de la Veneția (1955), Utrecht (1961), Belgrad (1967), Bordeaux (1970) și chiar la cele de mai târziu, de la Fribourg, Montreal, Budapesta.

Noțiunea de “*influență*” a căpătat o extindere mare începând cu a doua jumătate a secolului trecut, ca un rezultat al adoptării metodologiei pozitivistice (Lanson) de către istoricii literari. De la direcția pozitivistă a pornit cercetarea problemelor relațiilor dintre opere și literaturi, împărțirea în literaturi “*mari*” și “*mici*”, aplicându-se *principiul cauzalității directe* în studiul genezei, apariției și evoluției fenomenului literar. Dar, concentrarea asupra genezei a repus, pe primul plan, problema originalității, iar după gradul de receptare sau nu a “*influențelor*” a fost evaluat și gradul de originalitate. În istoria și critica literară pozitivistă originalitatea și influențele au devenit “*mărimi invers proporționale*”²⁵. La începutul secolului al XX-lea, s-a luat poziție energică împotriva depistării de “*influențe*”, deși în lucrările comparatiștilor termenul de “*influență*” apărea tot mai des. Prin eliminarea accepției peiorative s-au disociat “*influențele*” de sursologie și atenția a fost îndreptată spre raporturile dintre obiectul care *dă* și subiectul care *primește*, dintre *emițător* și *receptor*. Etapele procesului prin care se ajunge de la “*influență*” la operă originală constituie o altă importantă problemă.

Cum “*influența*” nu poate fi măsurată cantitativ, ea nu se relevă în chip concret, ci prin mijlocirea unor manifestări diverse, constituind un adevărat lanț. Acestea sunt: *traducerea literară*, cu obligația fidelității față de original; *imitația*, o influență direcționată conștient, lipsită de fidelitatea cerută de traducere, condamnată în general; *adaptarea*, cu un oarecare coeficient de originalitate (de multe ori bazată pe traducere și larg folosită în literatura română în perioada emancipării ei moderne), “*influența*”, cu accentul pus pe *receptor* și *opera originală*, care devine *originală*, împrumutând, asimilând, creând în viziune proprie.

Când se produc “*influențele*”? Mai frecvent și cu rezultate mai rodnice ele se înregistrează în momentele de dezvoltare a unei literaturi naționale și de “*schimbare de direcție a unei anumite tradiții dintr-o literatură dată*”²⁷, adevăr ușor demonstrabil și pe teritoriul literaturii române din perioada Luminilor și a romantismului. Paul van Tieghem adaugă că “*influența*” apare și atunci când se apreciază destinul (“*fortune*”) unui scriitor sau al mai multora, a *opinii* formate despre opera acestora în diverse momente ale evoluției culturale, cum s-a întâmplat cu receptarea lui Shakespeare în Franța romantică sau a lui Lamartine, Victor Hugo, Byron, în literatura română. De aici și discuția despre “*influență*” și “*succes*” (la școala franceză) și “*influență*” și “*receptare*” la alți comparatiști.

“*Firele încurcate*” ale problemei “*influențelor*” vizează și raporturile dintre “*influență*” și analogii sau paralele, așa-numitele “*false influențe*”, explicate, între alții, de Paul van Tieghem

prin exemplele oferite de Ibsen și George Sand (Ibsen a declarat că nu a citit-o niciodată pe scriitoarea franceză, deși operele lor sunt așa de asemănătoare). În aceste cazuri nu se poate vorbi despre “*influențe*”, ci de “*afinități*”, pentru că “*influența*” presupune un anume tip de cauzalitate, ce nu se poate stabili în exemplele citate. În practica literară, aceste două fenomene se întretaș și nu pot fi deosebite în mod tranșant.

Nu lipsită de ambiguitate este și problema “*surselor*” sau a “*izvoarelor*”, când accentul se pune pe *receptor* (“*influența*” își are punctul de plecare în *emițător*). P. van Tieghem vorbește chiar despre o disciplină, mult dezvoltată în istoriografia literară a secolului al XIX-lea, *crenologia* (în grecește, krene=izvor). *Sursele* furnizează materialul unei opere literare (Plutarh - *Vieți paralele* - folosită de Shakespeare; cronicarul Ureche pentru dramele istorice ale lui Delavrancea). De regulă, *izvoarele* (fără să se ajungă la *istorism*) se găsesc în cronici, documente, arhive, însemnări ale contemporanilor, în publicații. La această listă, cei mai mulți comparatiști nu adaugă și operele literare. În realitate, diferența stabilită între “*influență*” și *sursă* este forțată, pentru că și operele literare pot fi, uneori, *surse*, mai ales când se preiau teme, motive, procedee stilistice. Pentru a se evita confuziile, a fost introdusă noțiunea de *model literar*, dar și aceasta nu e lipsită de ambiguități, pentru că, de multe ori, *modele* pot fi și *interpușii literari*, nu doar izvoarele originale (în cazul dramelor moderne, care nu au întotdeauna drept *model* mitul primitiv legat de personajele Prometeu, Antigona ș.a., ci tragediile lui Eschil și Sofocle). Nici termenul de *inspirație*, folosit de unii comparatiști, nu rezistă, pentru că *inspirația* este o categorie psihologică și nu un element artistic, uneori ea putând fi și extraliterară (o bucată muzicală, un eveniment istoric, un fapt de viață).

Discuțiile, numeroase, purtate în jurul acestui termen verbal cu funcție de concept, demonstrează că problema “*influenței*” nu poate fi privită în afara unui complex de raporturi diacronice și sincronice și de fapte culturale, cu multe “*verigi intermediare*”, care aparțin altui domeniu decât cel al creației artistice. “*Influența*” nu este cauza unui proces mecanic, ci rezultatul unei acțiuni complexe, al unui sistem de relații, în care contribuția artistică e decisivă. S-a spus, nu fără temei, că nu “*preluarea ideilor și a structurilor este semnificativă, ci transformarea lor*”²⁸.

Dar, “*influența*” nu este singurul mod în care se produce circulația ideilor, sentimentelor, temelor, procedeele. A reduce totul la “*influență*” înseamnă a limita comparatismul numai la studierea relațiilor genetice dintre două opere sau doi autori. Există analogii care nu provin din

“influențe”; ele sunt mai numeroase decât celelalte și “*tot atât de instructive, deschizând largi orizonturi filosofice, sociale și antropologice*”²⁹. “Influența” nu este, în multe cazuri, nici necesară, nici suficientă. O operă literară autentică nu este produsul unei “influențe”, ci rezultatul încrucișării a nenumăratelor elemente de “*natură diversă și pondere inegală*”. Mai mult, “o “influență” nici nu poate fi izolată, căci ea este rareori pură, reductibilă la un singur izvor”³⁰. Din această cauză, valoarea “influenței” nu trebuie supralicitată în studiul raporturilor dintre două opere, doi scriitori, pentru că, recurgând doar la “influențe”, nu se epuizează toate datele fenomenului, “influența” fiind, mai totdeauna, rezultatul unui complex de factori. Mai trebuie adăugat că, într-o apreciere axiologică a rezultatelor “influențelor”, nu se poate pune semn de egalitate între elementul care emite și cel care receptează, pentru că, uneori, emițătorul poate fi inferior sau superior receptorului. O operă obscură poate determina, prin receptare creatoare, o capodoperă și invers, o capodoperă poate să degenereze, prin imitație, într-o operă mediocră. R.Etiemble are adevărul de partea sa când spune că o oaie poate să devină un leu, tigru sau șarpe boa; depinde de organismul care o digere. Este reluarea unei maxime a lui P.Valery: “*leul s-a dezvoltat din berbecii pe care i-a înghițit. Originalitate înseamnă a te hrăni din alții, cu condiția să-i digerezi*”³¹. Eminescu a formulat metaforic aserțiunea: “*ideile străine intră pe o ușă, trec prin întunericul sălii și nu ies pe cealaltă indiferente și reci (...), din sala luminată ies înfrățite*”³².

Acest adevăr, oricând verificabil, i-a obligat pe comparatiști să pună accentul pe **receptor**, văzut nu doar ca un simplu factor care primește informații; el le asimilează și le transformă în date, idei, sentimente, procedee artistice. Dar **receptorul** nu prelucrează orice informații și valori venite din afară, ci doar pe cele **afine, consubstanțiale**. La temelia “influenței” stă înrudirea spirituală, “**afinitatea electivă**”. Baudelaire l-a tradus pe Edgar Poe pentru că îi semăna, la fel Eminescu pe Leopardi. “**Afinitățile electivă**” duc la încheierea unor “**familii de spirite**”, despre care a vorbit și Saint-Beuve. Pentru unii cercetători ai fenomenului literar, precum Albert Béguin, afinitățile sunt mai importante decât orice “influență” sau analogie. “**Afinitățile care creează marile familii spirituale contează mai mult decât modul de transmitere a ideilor și temelor**”³³. Asemenea legături organice (explicabile prin existența unor baze psihologice comune) există chiar între scriitori care n-au știut unii de alții (exemplul lui Daudet-Dickens). Concluzia: “**a depista “sursele” și a urmări mersul “influențelor” nu înseamnă a explica viața spirituală**”³⁴.

Există, aşadar, în relațiile dintre opere, scriitori, literaturi, epoci diferite, dincolo de **“influențe”**, și **asemănări, analogii, similitudini, corespondențe** care se produc în cadrul larg al **“concordanțelor”**. Studiul lor duce, firește, la istoria ideilor, la istoria mentalităților, discipline aflate astăzi în atenția teoreticienilor literari. Spre deosebire de relațiile directe, **paralelele, similitățile** nu se supun la ceea ce s-a numit o **“genetică a cauzelor”**. Nu există o **“legătură necesară”** între două opere asemănătoare în stil, structură, stări de spirit sau idee. Recunoașterea afinităților nu trebuie să ajungă, prin supralicitare, la minimalizarea deosebirilor, diferențelor, aspectelor care individualizează opera unui scriitor cu personalitate distinctă în cadrul unui curent sau familie spirituală. Postularea originalității scriitorului, pentru aprecierea lui dreaptă în cadrul literaturii naționale și universale este obligatorie. Nu rareori **“influențele”, afinitățile, paralelele** se suprapun, mai ales în cazul școlilor și curentelor literare. Asemenea înrudiri există însă, ca **“date obiective și ele trebuie înregistrate și explicate științific”**.³⁵ Exemplul clasic pe care-l oferă comparației este cel al Renașterii italiene, care, multă vreme, a fost văzută ca o adevărată **“epidemie universală”**. Prin **“influență”**, ea ar fi cuprins toate literaturile Europei. În realitate, Renașterea italiană a avut loc în secolul al XIV-lea, în Franța și Spania în secolul al XVI-lea, în Germania cu un veac mai târziu, iar în țările din centrul și estul Europei, abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului următor. Dacă ar fi fost doar expresia contaminării prin **“influență”**, s-ar fi produs în același timp sau la intervale scurte în toate țările.³⁶ Drumul de la relațiile cauzale la afinități nu este simplu. O sursă clară poate fi stabilită când există suficiente paralelisme definite limpede. **Paralelisme** trebuie să fie, în primul rând, **reale**, nu **“asemănări vagi”**, spun Wellek și Warren în *Teoria literaturii*. Prin simpla multiplicare nu se ajunge la constituirea unui argument. **“40 de zerouri fac tot zero”**. Punând în discuție problema **concordanțelor** (explicate între alții, și de R. Etiemble, prin existența **“invariantelor”**)³⁷, care fac să existe o **“asemănare scandalosă”**, după propria-i expresie, în spirit, tehnică și ton), între romanele europene *Gil Blas* și *Tom Jones* și romane chinezești, create departe și în afara oricăror influențe occidentale, P. Cornea le examinează, într-un studiu sintetic: **Conceptul de “concordanță” în literatura comparată și categoriile sale**³⁸, din două puncte de vedere: după **intensitatea** sau calitatea asemănărilor și după **origine**. După intensitate, există trei tipuri de concordante: **reproductive** (când are loc o imitație a modelului străin, cum s-a întâmplat la începutul dramaturgiei istorice românești), **interferențe**, când există o asemănare parțială, dar ușor identificabilă a modelului și **analogice**, când nu există decât o asemănare de viziune, de atmosferă.

După *origine*, *concordanțele* se împart în două mari categorii: *dependențe* (opțiuni, alianțe) și *paralelisme* (omologii), care pot fi *sincronice* și presupun o asemănare de ambianță istorică, culturală, și *tipologice*, care nu pot fi explicate prin condiții sociologice și istorice asemănătoare, ele bazându-se pe o "*unitate antropologică a imaginarului*". Unei autentice perspective de cultură îi sunt necesare, conchide autorul studiului, "*ambele demersuri ca două momente succesive ale analizei globale și pentru a ajunge la o viziune autentică asupra fenomenului cercetat, de vreme ce, fără istorie, comparația riscă să devină formalism, iar istoria fără comparație, simplu inventar de fapte - factologie.*"³⁹

* * *

Am stăruit asupra acestor probleme de *teorie* privitoare la literatura comparată pentru considerentul că asemenea date preliminare lămuresc și modul în care punem, în cuprinsul acestei lucrări, problema raportării dramaturgiei românești de inspirație istorică la modelul francez romantic. Scopul final rămâne unul singur, acela de a ilustra cum dramaturgia istorică românească și-a croit, în timp, profilul propriu în raport cu valorile universale, receptate liber și creator. Analiza valorilor particulare ale dramaturgiei române o realizăm prin utilizarea metodei comparatiste, urmărită în obiectivul ei tripartit: *relații directe* (traduceri, imitații, "*influențe*"), *paralelisme*, cu toate modalitățile lor și *structurile particulare* ale acestei dramaturgii. De altfel, cum s-a observat, o istorie a genurilor și speciilor literare nu se poate întreprinde decât ca o istorie comparată a lor. Negate de Benedetto Croce în ideea că fenomenele artistice sunt unice și deci neclasificabile, considerate de alți teoreticieni drept niște etichete sau nume fără conținut real (mai ales după ce Brunetiére a eșuat în încercarea sa de a stabili o paralelă între evoluția formelor literare și a celor din biologie), genurile și speciile literare există ca niște "*tipuri specifice de organizare și integrare a structurilor literare, chiar dacă au evoluat în timp*"⁴⁰. Sunt "*imperative instituționale*", care exercită o "*constrângere asupra scriitorilor*".⁴¹ Pentru Albert Thibaudet, el reprezintă un "*principiu de ordine*", deoarece clasifică literaturile nu în funcție de timp sau loc, ci de anumite "*tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare.*"⁴² Pentru comparatistul rus Alex. Veselovski, evoluția unei literaturi urmează, în chip obligatoriu, dezvoltarea celor trei "*moduri*" literare majore. O exagerare care duce la o "*schemă simplificatoare a evoluției istoriografiei literare*".⁴³

Paul van Tieghem vorbește de **genologie** (termen creat de el), ca despre un obiect specific al literaturii comparate, recomandând prudență în cercetarea unui material sensibil, pentru că, prin **contaminare**, diferența dintre genuri s-a estompat mult, mai ales în perioada modernă a dezvoltării literaturilor. Este limpede, adaugă el, că **“orice gen și specie literară trebuie studiate nu numai în succesiunea momentelor lor, ci și prin influențe și izvoare ce le constituie de la o epocă la alta, de la un scriitor la altul.”**⁴⁴

4. Nici o literatură nu se îndreaptă orbește spre alte modele, ci o face, totdeauna, dintr-o pornire firească, intimă, condiționată de o multitudine de circumstanțe locale și istorice. Progresul dramaturgiei românești cu conținut istoric s-a alimentat neîncetat din sevele spiritualității naționale, dar a asimilat, creator, și valori de circulație universală. Pentru a verifica în practica literară ceea ce am consemnat - la modul teoretic - în problema diverselor tipuri de raporturi și afinități literare, urmărim procesul receptării lui V. Hugo și a dramei istorice franceze, stăruind asupra evoluției valorice a acestei receptări, asupra motivației **influențelor** și **paralelismelor** și a înfățișărilor luate de produsul lor.

Literatura română s-a îndreptat de devreme spre Franța, interesul ei pentru literatura franceză consumându-se la o tensiune înaltă. Simpatia deschisă manifestată pentru această țară este determinată de temeuri adânci, legate de afinități de ordin etnic (origine comună, limbi înrudite) și de nevoile societății românești. Când poporul român pornește la realizarea unei restructurări sociale, politice, spirituale, pe baze noi, moderne, rezultate din propria-i evoluție ascendentă, Franța exercită o atracție deosebită prin efervescenta înnoitoare, de-a dreptul revoluționară, a programului social-politic. O cultură selectează și încorporează valori străine numai corespunzătoare nevoilor și posibilităților sale. Cunoașterea limbii franceze, alături de alți factori colportori ai relațiilor dintre cele două culturi și literaturi - agenți individuali sau colectivi - (comparatismul actual acordă mare importanță acestor intermediari), au înlesnit difuzarea valorilor culturale și artistice franceze, foarte devreme. Spre exemplu, volumul *Meditations poétiques*, al lui Lamartine, a apărut la Paris în 1820. La numai zece ani, în 1830, Ion Heliade Rădulescu traduce, selectiv, din ele, în volumul *Meditații poetice dintr-ale lui Al. de la Martine*. Dramele *Marie Tudor* și *Angelo, le tyran de Padoue*, de V. Hugo, s-au tipărit în

Franța la 1833 și respectiv 1835. C. Negruzzi dă prima versiune românească a dramei *Maria Tudor* în 1837, iar a celeilalte în 1839. Predilecția pentru literatura franceză, ilustrată și prin aceste elocvente exemple de promptitudine, explică de ce alte modele străine vin mai târziu. Cele mai multe cărți citite, traduse, prelucrate și adaptate, comentate cu adeziune, sunt franceze.⁴⁵ În primele decenii ale veacului al XIX-lea, admirația cercurilor intelectuale este generală în Țările Române, uneori fără o ezitare generală în selectare. De aici a pornit compania utilă a *“Daciei literare”* pentru autohtonizarea și *“naționalizarea”* culturii române, și, tot de aici, multe alte luări de poziție. I.H. Rădulescu, puternic înscris în zona *“influenței”* franceze, unul din primii traducători de poezie franceză, scrie la 1840 în programa de reformă a învățământului: *“În nici o limbă nu s-au scris atâtea cărți ca în cea franceză; și de va stoarce cineva toate cărțile și cu autori cu tot împreună, nu va putea scoate un Homér, un Virgil, un Dante, un Milton sau Goethe.”*⁴⁶ Mai devreme cu trei ani, în 1837, moldoveanul C. Conachi, în scrisoarea către mitropolitul Veniamin (*Despre învățăturile în Moldova*), la întrebarea în ce limbă să se învețe literatura, răspunde: *“zic în limba acelei națiuni la care civilizația se vede în moral și în fapte, iar nu în spulberul ideilor.”*⁴⁷ *“Spulberul ideilor”* îl producea influența franceză. Este perioada în care se deschidea alternativa *“influență”* franceză - *“influență”* germană. Alecsandri, între alții, recunoaște că la 1840, *“francezii și nemții formau două partide rivale, cercând fiecare a lua pasul în societate și a face să predomine ideile țărilor în care-și primiseră educația.”*⁴⁸

“Partida” franceză a câștigat, cel puțin pentru o vreme. Prin Junimea, s-a înregistrat o ușoară *“despărțire”* de literatura franceză pentru cea germană, dar cultura și literatura română au continuat să se solidarizeze puternic cu orientarea social-politică și artistică a lumii franceze.

L. Blaga distingea, în frumoasa și incitanta sa lucrare, *Spațiul mioritic*, natura *modelatoare* a culturii franceze și alta, *catalitică*, proprie celei germane. Cultura franceză, *“acaparatoare”*, ar solicita o imitație cât mai fidelă a modelelor ei, cea germană, în schimb, are caracterul unui apel la propria fire, alimentând efortul de regăsire a sinelui. Ideea este, numai în parte, de susținut, pentru că și literatura franceză a constituit un ferment de alimentare, de fructificare a spiritului francez. Exemplul lui V. Hugo și prin el, al întregului romantism francez, ne demonstrează că un spirit critic românesc s-a opus oricărei presiuni *“acaparatoare”* din afară, determinând literatura română să fie un filtru de selectare și un mediu de asimilare specifică a valorilor străine, deschizând calea spre sine însăși. În prelungirea acestei idei, Lucian

Blaga, într-un aforism al său, recunoaște că *“o personalitate mare e ca un munte: îți lărgeste orizontul dacă stai pe umerii săi, dacă-i stai însă la genunchi, își strâmtează zarea, împiedicându-te să vezi orice mai înainte ai văzut.”*⁴⁹

* * *

Element permanent de relație, V. Hugo a fost cel mai cunoscut, cel mai popular scriitor, Franța aflând în el *“imaginea fidelă a propriului geniu, un fel de “erou”, personificând spiritul național, interpretul acesteia. A fost o forță creatoare prin excelență; a trăit intens, frenetic, într-o perpetuă vibrație a ființei în fața existenței”*.⁵⁰ Pe măsura acestei vieți proteice, generos dăruită și altora, a creat o operă imensă, viguroasă și impunătoare, destinată să dăinuiască și să *“influențeze”*. Chiar atunci când nu s-a mai mers pe urmele lui, *“toți și-au amintit că el a fost acela care le-a deschis calea și dacă, mai târziu, nimeni n-a mai îndrăznit să-l numească “maître”, cu toții l-au numit “père”*.”⁵¹

“Geniu fără frontiere”, cum l-a numit Baudelaire, V. Hugo a constituit *modelul romantic*, fascinant pentru tot secolul al XIX-lea: Teoretician al romantismului, prin vestita *Prefață* la drama *Cromwell* (1830), devenită manifestul cel mai autentic al curentului, scriitorul francez a fost o omniprezență a romantismelor europene, pentru că, prin vocația lui de universalitate, romantismul francez și prin el V. Hugo au înlesnit contactele între literaturile lumii, favorizând circulația ideilor, motivelor, procedeele artistice în domeniul poeziei, dar, mai ales, în cel al teatrului istoric.

Ca și pentru Shakespeare, și pentru el entuziasmul ia, pretutindeni, forme hiperbolice. S-a vorbit de o adevărată reprezentare mitică a persoanei și operei lui, afirmându-se că V. Hugo *“nu se discută, se admiră.”*⁵² Marele sculptor Rodin, ca suprem omagiu adus *Omului* și *Poetului*, a proiectat un edificiu înălțat *Poeziei* ca o construcție sprijinită pe o cheie de boltă, care să fie *“fruntea imensă a lui V. Hugo”*.⁵³ A existat și o *“controversă V.Hugo”*, au existat și mulți *“detractori”*, nemulțumiți de retorica prea grandilocventă a unui *“jongleur de ritmuri și rime”*. Cu toate acestea, gloria lui nu s-a micșorat, el a continuat să rămână o imagine sacră, având conștiința deplină a rolului său în existența istorică și spirituală a Franței - și nu numai.

În studiul său, *Succesul literar. Configurație, funcționare, motivații*⁵⁴, Paul Cornea a pus în discuție *“destinul triumfal”* al unui mare poet, explicând succesul operei lui prin

“concordanța” între un scriitor și epoca sa, pornind de la H.R.Jauss, de la “relația operei de succes cu un orizont de așteptare”. Determinat de factori spirituali congruenți, V.Hugo a avut aptitudinea, prin “calitatea exponențială” a operei sale, de a servi publicului drept “*ecou sonor*”. “*Laissez les génies* (considerându-se, el însuși, un geniu al omenirii, alături de Shakespeare, în cartea închinată acestuia, în 1864), *tranquills dans leur originalité. Le génie est une entité comme la nature et veut, comme elle, être acceptée purement et simplement. Une montagne est à prendre ou à laisser*”⁵⁵. Personalitate în înțelesul deplin al cuvântului, V.Hugo este o formulă sintetică, ce nu poate fi definită decât prin descompunerea diverselor ei elemente. Desfacem un singur “*element*”, acela care privește contribuția lui covârșitoare, novatoare, la dezvoltarea teatrului romantic și a celui românesc, cu deosebire.

Rolul lui Victor Hugo a fost decisiv, am arătat, în formarea conceptului de *dramă romantică* și, prin ea, în conceptualizarea întregii mișcări romantice franceze și europene. Prin gândirea teoretică și prin practica sa artistică, el a oferit romantismului o formulă, i-a impus o direcție și a făcut, din talente inegale și inspirații diverse, o școală⁵⁶.

Formă a spiritului, manifestată istoric și formal în prima jumătate a secolului al XIX-lea, romantismul a creat și un fond estetic, nou, de fapt, o “*formă de structurare globală*” a întregii activități intelectuale⁵⁷. Paul van Tieghem surprinde un “*parallelism viguros, între 1798 și 1805, între scriitori aparținând literaturii engleze, franceze, germane*”⁵⁸. Deși rămâne legat, prin destule fire, de mai vechile orientări literare, romantismul este văzut ca “*un fenomen de ruptură, tot atât de net și de hotărâtor ca acela ce opune Renașterea formelor și spiritului medieval*”⁵⁹. A răsturnat, cu violență, crezuri și valori considerate definitive și a creat “*un om nou, o morală nouă, o estetică largă, o artă revoluționară, o sociologie și o politică, întronând în artă libertate și viață*”⁶⁰.

Privit în context istoric, curentul romantic apare puternic legat de prăbușirea vechiului regim în Franța și declanșarea revoluției, de campaniile lui Napoleon, de Restaurația Bourbonilor și de instaurarea Sf.Alianței, cu valul ei reacționar ce a urmat după căderea lui Napoleon⁶¹. Interacțiunea dintre luptele sociale și noua mentalitate este evidentă. Romantismul și revoluția sunt strâns legate. A spus-o V.Hugo însuși, în volumul omagial ce-l închină, în 1864, lui Shakespeare, modelul său. “*Suntem revoluționari: gânditorii acestei epoci, poeții, scriitorii, istoricii, oratorii, filosofii, toți, toți, toți, suntem produsul Revoluției Franceze. Nu căutați altă filiație, altă sursă, altă influență, altă origine (...).Ideea libertății s-a aplecat peste leagănele lor*”⁶².

Această "**Sfântă Revoluție**", invocată de mulți cercetători ai fenomenului romantic drept o motivație principală a acestuia, considerată un "**adevărat arhetip, ce trebuie implicat, prin receptarea lui psihologico-stilistică, în exegeza fiecărui romantism**"⁶³, a servit drept exemplu tuturor revoluțiilor europene. Nu există nici o mișcare socială sau artistică pe continent care, în secolul al XIX-lea, să nu adere la conținutul și formele revoluției franceze și ale romantismului francez.

Momentul inițial în istoria mișcării romantice este considerată apariția revistei "**Athäneum**", la Iena, în Germania, condusă de frații Frederick și August Schlegel (1798-1800), teoreticienii romantismului german⁶⁴. În Anglia, momentul conștientizării fenomenului este legat de apariția volumului **Balade lirice** (1798) al poezilor Wordsworth și Coleridge, prevăzută cu o prefață teoretică, scrisă de primul poet la ediția a doua a volumului, în 1800.

În Franța, încă de la începutul secolului al XIX-lea, lucrările teoretice ale Doamnei de Staël, inspirate din tezele lui August W. Schlegel, pun în discuție, pentru prima oară, opoziția dintre clasic și romantic. Triumful mișcării este legat de succesul dramei **Hernani** a lui Victor Hugo (1830). Prin **Prefața** la drama **Cromwell** (1827), are loc conceptualizarea romantismului și contribuția majoră a autorului ei la cristalizarea noii poetici, acceptată de întreaga conștiință europeană. În Italia, revista "**Il Conciliatore**" (1818-1819) adună primul grup de scriitori romantici, mulți luptători și în mișcarea Carbonarilor. În Rusia, noul curent e reprezentat de opera lui Pușkin și Lermontov; în Polonia, poetul Mickiewicz este simbolul romantismului revoluționar-mesianic, după cum Petoffi, mort în revoluția de la 1848, devine simbolul revoluționarismului și romantismului maghiar.

În Țările Române, după numeroasele traduceri din romanticii apuseni, făcute în primele decenii ale veacului trecut, după activitatea poetică originală, desfășurată în această perioadă, programul-manifest al revistei "**Dacia literară**" (1840) face "**romantismul plauzibil conștiinței românești**"⁶⁵, deschizând larg porțile autohtonizării, democratizării și modernizării literaturii române.

Determinări variate de ordin social, politic, cultural și factori multipli au înlesnit apariția numeroaselor variante ale romantismului european și nu numai ale acestuia, pentru că și literaturile nord și sud-americeane, chiar și cele japoneze și chineze au cunoscut romantismele lor. Există "**o pluralitate de romantisme care pot să reprezinte complexe de gândire complet diferite**"⁶⁶. Romantismul românesc, pus într-o vreme sub semnul influenței decisive a

romantismului francez, ca o "*anexă moldo-valahă*" a acestuia, se deosebește, prin particularități care sunt numai ale lui, diferența dintre el și romantismul european fiind, cum s-a observat, nu *cantitativă*, de la mai mare la mai mic, ci *calitativă*, provenind chiar din esența lui⁶⁷.

Dar, dincolo de particularitățile fiecărui romantism național în parte, curentul, în ansamblul lui, oferă "*criteriile unei justificate unificări*"⁶⁸, dând posibilitatea să se vorbească, în cadrul unor "*vădite paralelisme*" între țările occidentale și est-europene⁶⁹, de o sensibilitate romantică, de un univers romantic, de o tipologie romantică, de o estetică romantică și un stil romantic. Comparatiști renumiți, Paul van Tieghem, R.Wellek, Al.Béguin, cu toată "*școala de la Geneva*", H.H.Remak, G.Poulet (*Les metamorphoses du cercle*), au insistat asupra criteriilor acestei "*justificate unificări*", definind esența romantismului și valorile particulare ale fiecărui romantism în parte. La formarea și consolidarea opiniilor privitoare la morfologia și tipologia romantismului, contribuția lui V.Hugo, prin spiritul novator al gândirii și creației sale artistice în domeniul teatrului, a fost hotărâtoare.

5. Când Victor Hugo "*intră*" în romantism, el nu are revelația noutății și a adevăratei semnificații a noii mișcări. Purta în el, la început, un fel de "*romantism latent*". Este etapa *Odelor* (1822), când poetul își caută inspirația în creștinism, mai apoi, în cultul pentru Evul Mediu și în cavalerism, dar nu vorbește încă despre o nouă școală literară. Abia în așa-numita etapă "*doctrinală și polemică*", de la 1827 înainte, el își manifestă deschis opțiunea pentru noua mișcare, care aștepta un șef și un program.

Convins că, datorită geniului său, este cel ales pentru acest rol, el consolidează mișcarea, îi dă un suport teoretic prin *Prefața* la drama *Cromwell*, sistematizând tendințele reformatoare existente în epocă. Când este acuzat, în presa vremii, că a înlocuit "*sentimentul cu instinctul*" și că romantismul nu ar fi decât "*o boală ca și epilepsia*"⁷⁰, scrie marea dramă a onoarei, *Hernani* (1830) - un "*Cid al romantismului*" - în care face elogiul libertății în artă⁷¹. Nu ignoră însă legile creației, necesare pentru a înlătura, ca și în societate, anarhia: "*Ni talons rouges, ni bonnets rouges*". Mai târziu, va reveni asupra acestei afirmații, susținând că revoluția romantică, asemenea "*Marii Revoluții*", a pus capăt "*vechii Franțe*": "*Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire*"⁷².

Aplauzele, tumultul sălii din seara reprezentării dramei *Hernani*, așa de corneilleană și de shakespeareeană în același timp, au adus cu ele și triumful romantismului. Bătălia împotriva “*vechilor*”, împotriva “*mușilor*” și “*perucilor filistine*”, cum le numește Th.Gautier, “*inamici ai artei, ai idealului, ai libertății și ai poeziei*”⁷³, a fost câștigată. Influența piesei asupra “*Tinerei Franțe*” a fost enormă. “*A fost regăsită Poezia*”, și deși autorul dramei, continuă Th.Gautier, “*a făcut piese la fel de frumoase, mai complete și mai dramatice poate decât aceasta, niciuna n-a exercitat asupra noastră o asemenea fascinație*”⁷⁴.

Prin poarta larg deschisă romantismului de această piesă, au intrat toți reprezentanții noii mișcări. A intrat, în primul rând, autorul manifestelor, șeful necontestat al școlii, V.Hugo, cu nenumăratele sale volume de versuri, dar, mai ales, cu dramele sale: *Regele se amuză* (1832), *Lucreția Borgia* (1833), *Maria Tudor* (1835), *Ruy Blas* (1838). A intrat cu romanul *Notre Dame de Paris*, considerat ultimul mare “*cuvânt*” al școlii. Romanul este, după drama istorică, forma literară în care s-au aplicat cel mai fertil principiile estetice ale romantismului; grotescul, această deviere a imaginației într-o direcție de anomalie și-a găsit, aici, locul potrivit.

Victor Hugo n-a fost îmbrățișat și aprobat de toți contemporanii săi. Traectoria destinului său a cunoscut nu numai apogeul, dar și declinul. Judecând, însă, în contextul epocii sale, nu se poate să nu i se recunoască spiritul novator al gândirii teoretice și al creației sale artistice. El a constituit un *model romantic* pentru toate literaturile. A fost un element constant de relație, un “*stimul creator*” în configurația romantismelor europene, punând în lumină, prin propriu-i exemplu, “*concordanța dintre un scriitor și epoca sa*”⁷⁵.

Desprinzând din “*cariera europeană*” a lui V.Hugo doar modul în care el a fost descoperit și “*ales*” de inteligența și sensibilitatea românească, stăruim asupra receptării lui în cadrul evoluției *dramei romantice cu subiect istoric*, pentru a pune în lumină și configurația specifică a întregului romantism românesc și incidențele spirituale dintre literatura română și modelul francez.

În spațiul literaturii române, el a fost receptat devreme, începând cu deceniul al patrulea al secolului trecut, când romantismul francez a constituit principala referință a culturii române, în condițiile unor puternice afinități. Alături de Lamartine și Byron, V.Hugo este romanticul cel mai prezent în spațiul cultural românesc.

Poetul și dramaturgul francez a fost descoperit, mai întâi, în versiune originală, știut fiind că oamenii de cultură și scriitorii români erau buni cunoscători de limbă franceză. Prin studii,

călătorii, prietenii politice și literare, ca și prin alți intermediari, aceștia vin în contact direct cu literatura franceză clasică și cea contemporană lor. În bibliotecile particulare și publice, în cabinetele de lectură din prima jumătate a secolului al XIX-lea, această literatură este bogat reprezentată. Victor Hugo este prezent cu volume de poezii și dramele *Cromwell* și *Marion Delorme*⁷⁶.

Tot atât de mult este citit și în original, iar după 1850, cum indică și catalogul bibliotecii lui Al.Odobescu, întocmit de el însuși, printre cele 1500 de volume se află toate operele lui V. Hugo, apărute până la acea dată⁷⁷.

Cunoscut a fost și prin traduceri, când, sub impulsul acțiunii desfășurate de I.Heliade-Rădulescu, în cadrul Bibliotecii Universale, și a activității *Societății filarmonice* (1833), se dezvoltă un curent de tălmăcirii din teatrul apusean, în special din cel romantic al lui V.Hugo, socotit un model de teatru cu misiune socială, educativă.

În 1837, C.Negruzzi traduce dramele *Angelo, tiranul Padovei* și *Maria Tudor* (în *Albina Românească*; și *Curierul românesc* va publica traduceri din odele și baladele lui V.Hugo, reunite în volume, în 1847). Cea de-a doua piesă este precedată de o scrisoare a lui Heliade-Rădulescu către C.Negruzzi, socotită drept primul comentariu asupra scriitorului francez, în care admirația pentru acesta este comunicată deschis: *“Ca să vorbesc ceva despre V.Hugo e prea puțin pana mea când de atâția ani se ocupă tiparul Europei de școala lui și când chiar și din bătrânii urmași ai școalei cele vechi, cu toate prejudețele lor, au început a recunoaște geniul și adevărul autorului acestuia”*⁷⁸. Ca și Negruzzi, Heliade-Rădulescu rămâne, până târziu, în tovărășia poetului francez, realizând mai multe *“imitațiuni”* după versurile lui, închinându-i și ode tribunului profet și vizionar. Primele judecăți nu trec de stadiul emoției și al entuziasmului pentru *“geniul”* lui. Până la profesionalizarea acestui gen de activitate - comentariul critic - V.Hugo, ca și alți scriitori străini receptați, nu este un obiect special de studiu, ci doar un *“termen de referință”* sau de comparație, primii comentatori fiind chiar traducătorii sau scriitorii *“influențați”*, ca I.Heliade-Rădulescu, C.Negruzzi, Cezar Bolliac, B.P.Hasdeu și alții. Generația pașoptistă îi rămâne, și ea, credincioasă pentru ideile generoase ale liberalismului său, pentru spiritul mesianic al poeziilor și meșteșugul artistic dovedit în drame. N.Bălcescu, C.A.Rosetti, frații Golești, membrii familiei Brătianu, l-au cunoscut personal, aflând în el un susținător fidel al cauzei românești⁷⁹. Conceptele estetice, care încep să se contureze în această vreme, nu sunt străine de poetica romantică, așa cum

aceasta a fost formulată de V.Hugo. Tezele programatice ale "*Daciei literare*", prefața lui Kogălniceanu la *Poeziile* lui Alex.Hrisoverghi, programul revistei "*România literară*" și al ziarului "*Steaua Dunării*", fără să facă o referire directă, stau sub semnul teoriilor lui.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, V.Hugo continuă să fie prezent în paginile revistelor mai importante, ca "*Familia*", "*Convorbiri literare*". Pentru Maiorescu, poetul francez reprezintă "*dezrobirea spiritelor de sub jugul poetic*"⁸⁰.

Cum profilul literar al epocii se modifică, interesul pentru poezia și dramele lui V.Hugo scade; în schimb, romanul *Mizerabilii* este tradus chiar în anul apariției lui (1862). Către sfârșitul secolului, interesul se întoarce spre teatru. Pe scena Teatrului Național din București, se reprezintă, de multe ori, drama *Ruy Blas* (tradusă de D.Ollănescu-Ascanio), iar în presa timpului, se discută ideile și personajele piesei. Mihai Eminescu, care îl citise pe V.Hugo la Berlin și-i copiasse versurile în caietele sale, elogiază calitățile dramatice ale "*genialului autor francez*", pe care-l recomandă în paginile ziarului "*Timpu*" (1878; 1881) ca model pentru întreaga literatură română. "*El știe a pune în scenă poporul și numai el. Adorator al poporului și al libertății, el le reflectă pe amândouă în contururi mari, gigantice*"⁸². Ion Luca Caragiale nu-l va admira; nu i-a plăcut "*lirismul trandafiriu-insuportabil*". Interesul pentru poetul și dramaturgul francez nu scade totuși și, către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, se traduce din poezia, romanul și dramele "*celui mai mare poet al veacului nostru*", cum îl consideră Dobrogeanu Gherea în studiul său *Artiști-cetățeni*. Multe articole-omagii apar cu prilejul morții lui V.Hugo (22 mai 1885), în "*Convorbiri literare*", în "*Familia*", articole care, în cadru circumstanțial, evocă meritele acestui clasic al literaturii universale. În această ipostază este privit și în secolul al XX-lea, înainte de primul război mondial (în 1902 apare demn de semnalat - chiar o revistă "*Victor Hugo*", scoasă la Botoșani de Barbu Lăzăreanu) și în perioada dintre cele două războaie, când i se traduc nu poeziile, ci romanele și teatrul, cum se va întâmpla și mai târziu. Poezia nu îi va fi ocolită și traducători cunoscuți în viața literară, ca Romulus Vulpescu, Miron Radu Paraschivescu, Demostene Botez, Eugen Jebeleanu, Mihnea Gheorghiu, Nina Cassian traduc volume de versuri, scoțând "*actul traducerii de sub zodia amatorismului și a hazardului*" și subordonându-l criteriilor estetice. Despre o retorică a traducerilor din opera lui V.Hugo se vorbește mai ales după 1960, când aceste traduceri sunt prefăcute de istorici și critici literari reprezentativi, ca Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Constantin Ciopraga, Paul Cornea, Theodosia Ioachimescu. Studiile și articolele semnate, tot în această perioadă, de

Ion Pillat, Nicolae Condeescu, Tudor Vianu, Ion Brăescu, Angela Ion, Valentin Lipatti ș.a., ne dau o imagine despre profesionalizarea actului receptării critice, cu accentul pus pe *“motivarea sensului”* audienței lui în cultura română și a *“fluctuației istorice”* a acestei audiențe.

Succesul (*“fortune”*) lui Victor Hugo depășește, ca întindere și profunzime, alte surse externe. Dar, în cazul lui, succesul a fost dublat și de o *“influență”*, pentru că el a declanșat *“un șoc al noutății revelatoare, capabil să descătușeze puterile individuale și să provoace descoperirea de sine a talentelor”*⁸³. *“Influența”* puternică, care ne convinge că prezența lui în literatura română n-a fost o simplă predilecție acceptată și apoi părăsită, ci o *“consonanță afectivă”* în chiar planul creației, concretizată în opere reprezentative naționale. Cariera românească a lui Victor Hugo reprezintă, ca și aceea a lui Lamartine, *“un caz tipic de asimilare pe bază de afinități”*. Modelul străin acționează ca un *“ferment”* creator, care conduce la prelucrarea lui originală. Înfățișarea procesului istoric al receptării scriitorului francez luminează și evoluția literaturii române de-a lungul unui întreg secol, atunci când se înregistrează nu echivalențe superficiale, exterioare, simple similitudini tematice sau stilistice, după metoda vechiului comparatism. Împrumuturile, asemănările *“nu certifică totdeauna existența unor raporturi determinative și au rareori drept “cauză” acțiunea directă a “emitentului” asupra “receptorului”*⁸⁴. *“Influența”*, care acționează creator, producând, ca un *“capital”*, emularea receptorului, trebuie demonstrată în *“planul structurii globale”* și nu la nivelul scriitorilor mărunți, ci la cel al scriitorilor reprezentativi, care, prin opera lor, mărturisesc o *“interiorizare”* a modelului, o receptare organică a lui.

La primii scriitori, Gheorghe Asachi, Constantin Stamati, Iancu Văcărescu, unde alături de forme și structuri clasice, neoclasice, luministe, se găsesc și stări de spirit romantice, *“influența”* lui V.Hugo (conjugată cu cea a lui Lamartine și Byron), sporadică, întâmplătoare, nu duce la o imagine concludentă asupra procesului receptării, ea nefiind detectabilă în teme, motive, structuri. Abia la scriitorii etapei pașoptiste se înregistrează o manifestare vizibilă a acestei *“influențe”*. Este etapa intensificării laturii național-revoluționare și V.Hugo răspunde gustului și normelor timpului. Ecouri de tablouri vizionare, construite pe procedee stilistice asemănătoare, exaltarea național-patriotică a trecutului descoperim la Ion Heliade-Rădulescu, Gr.Alexandrescu, C.Boliac, D.Bolintineanu. *“Hugolian”*, prin temperament, mai mult decât prin *“influență”* în creația-i originală, este C.A.Rosetti, ca și scriitorii minori, postpașoptiștii I.Catina, Alex.Pelimon, Gr.Grandea, G.Baronzi, la care strigătele pasionale, înălțate la *“un*

diapazon eroic", pot fi considerate împrumuturi și din V.Hugo. Conturată la început, în poezie, ca un romantism civic și revoluționar, ce n-a ocolit latura spectaculoasă a gestului declamator și a retorismului în expresie, "*influența*" hugoliană a fost prelucrată creator, în funcție de trăsăturile caracteristice ale originalității lor, de către scriitori reprezentativi, mai ales, *în teatru, în drama istorică*.

Nu puțini exegeți ai istoriografiei literare au așezat teatrul istoric românesc în versuri sub tutela lui V. Hugo, limitându-se la înregistrarea factologică a aspectelor mimetice și amănunte de "*incidență caracterologică*". Lucru inexplicabil, pentru că cei dintâi creatori de dramă istorică românească, datorită condițiilor obiective în care aceștia au scris, n-au putut să asimileze creator "*influența*" lui V. Hugo. Exaltarea pasiunilor, căutarea exagerată a contrastelor izbitoare, gustul pentru melodramă, schematismul personajelor, declamația amplă pot fi considerate ca venind "*de-a dreptul*" din teatrul romantic hugolian. Pentru scriitorii reprezentativi, creatori de drame istorice, precum B.P. Hasdeu, Vasile Alecsandri, Alexandru Davila, Barbu Delavrancea - ca să rămânem în limitele secolului al XIX-lea și ale începutului celui următor - problema raportului dintre "*emitent*" și "*receptor*" se pune în altă perspectivă. Modelul hugolian n-a întâlnit o conștiință artistică pasivă, ci una activă. Sugestiile oferite de drama romantică franceză au fost încorporate într-o viziune autohtonă, conformă cu concepția și sensibilitatea scriitorilor români. "*Influența*" lui V. Hugo se face remarcată mai ales în latura formală a pieselor (mai puternică, dintre toți, la V. Alecsandri), prin folosirea monologului și a versului lung, de 14-16 silabe, așa zisul alexandrin românesc, care corespunde "*funcțional*" alexandrinului francez, capabil să mărească potențialul liric al textului dramatic. În cazul acestor scriitori, "*influența*" s-a refăcut în forme noi, în funcție de trăsăturile definitorii ale originalității lor. Un exemplu convingător ni-l oferă B.P. Hasdeu, în drama sa istorică *Răzvan și Vidra*, această "*operă magnifică*", cum a considerat-o Mircea Eliade, care n-a ocolit modelul hugolian, cu deosebire sub raportul strălucirii retorice a tiradelor, al monologului, ca și al folosirii versului lung de 16-19 silabe, alternându-l cu altul mai scurt, de 13-15 silabe. Modelul străin a întâlnit, în acest caz, o conștiință artistică activă, care a știut să "*naționalizeze*" influența, s-o "*re-modeleze*".

Deplasarea accentului de pe termenul *emițător* pe cel de *receptor* se cuvine a fi făcută și în cazul lui Mihai Eminescu, cel de-al doilea moment important, după cel pașoptist, în istoria romantismului românesc. Prin Eminescu, aflat pe pozițiile "*echivalenței valorice*" cu marii romantici ai lumii, romantismul românesc își afirmă vitalitatea într-o vreme în care curentul

supraviețuia epigonic în tot sud-estul european și fusese compromis de scriitori minori. Prin atributul genialității, el a dat o nouă strălucire mișcării, dovedind că aceasta putea dăinui în literaturile lumii nu ca direcție istorică, ci, mai mult, ca stare de spirit. În apropierea lui V. Hugo, este lipsit de relevanță inventarul de izvoare, căutându-se surse precise ale modelului străin. Cele mai multe înrudiri sunt simple “*coincidențe ale imagisticii romantice*”, între cei doi mari romantici existând unele coordonate comune unui anumit mod de gândire și imaginație, determinate nu neapărat de “*influențe*”, ci de o consonanță temperamental artistică. Mihai Eminescu, la fel ca V. Hugo, este un romantic vizionar, atras de ample sinteze istorico-filosofice; personaje ale poeziei sale sunt de factură prometeică, umanitariști și revoluționari. “*Semne*” ale influenței franceze se pot găsi în poemul *Mureșanu*, în tipologia eroilor din *Geniu pustiu*, în proiectele dramatice (*Decebal*, *Dragoș*), mai mult paralelisme de stări spirituale și rezultate ale unei concepții fundamentale romantice. Sintează firesc superioară a romantismului românesc, opera lui Eminescu demonstrează, prin valoarea ei, că *receptare* nu înseamnă întotdeauna, *influență*. Așa se întâmplă și în dramele istorice *Vlaicu-Vodă* a lui Al. Davila, și în trilogia *Apus de soare*, *Vișorul*, *Luceafărul* a lui B. Delavrancea, unde sugestiile modelului hugolian au fost încorporate într-o viziune proprie, conformă cu concepția și sensibilitatea lor. Cu toții au reținut sensurile filosofice, etice, artistice ale modelului străin și le-au interpretat *original*, pentru că la baza actului de receptare a stat puterea de discernământ și de evaluare critică a operei hugoliene. Romanticul francez a fost un important ferment catalitic în câmpul literelor românești, ajutându-le să se deschidă spre Europa și să-și găsească specificitatea creatoare.

“*Influența*” lui V. Hugo se stinge treptat în literatura română, devenind, cu timpul, “*un simplu reper*”, golit de semnificație istorică, deși, în secolul al XX-lea, în dramele lui Lucian Blaga și Victor Eftimiu s-au găsit “*urme*” ale romantismului secolului al XIX-lea, de esență hugoliană.

Urmărirea destinului activ al lui V. Hugo în evoluția dramaturgiei de inspirație istorică ne convinge că receptarea lui n-a fost deloc întâmplătoare, și nici o “*referință individuală*”. Ea a fost o opțiune revelatoare a unui climat intelectual și artistic și “*un fapt social*”.⁸⁵ Prin noutatea, oportunitatea și valabilitatea ideilor sale, Victor Hugo a fertilizat gândirea teoretică românească, iar prin poezia și mai ales prin drama istorică, a constituit o sursă externă hotărâtoare în dezvoltarea configurației particulare a dramei istorice românești. *Dimensiunea internă* a actului receptării este premisa esențială într-o cercetare comparativă.

FUNDAL ISTORICO-CULTURAL. PRIMELE ÎNCERCĂRI TEATRALE

**De la producțiile folclorice la texte
din a doua jumătate a secolului
al XIX-lea**

Cum am mai afirmat, nu ne-am propus să înfățișăm o *istorie a teatrului*, ci o imagine diacronică a literaturii, în universul căreia o formă dramaturgică își desfășoară existența de-a lungul unui secol. Dezvoltarea unui gen "*prin excelență filoscenic*" nu se poate rupe total de "*cronografia spectacolului*"¹ și de starea și evoluția teatrului românesc ca instituție. Raporturile dintre literatura dramatică și celelalte elemente caracteristice structurii fenomenului teatral sunt multiple, pentru că teatrul, formă specifică de cunoaștere și reprezentare artistică a vieții, este o artă complexă, existenței lui fiindu-i indispensabile câteva elemente fundamentale: "*textul, actorul, scena, publicul*".² Desigur, prin structura-i expresivă, dramaturgia este mai aproape de celelalte genuri literare (poezie, proză) decât de artele interpretative; legătura cu *scena* a fost în mod firesc stabilită, fără ca natura literară a genului să-și piardă preponderența. Înnoirile vin, cel mai adesea, dinspre literatură spre luminile rampei.³

Dubla considerare a dramaturgiei ca gen literar și gen teatral, impusă de realitate, ne-a obligat, aşadar, să luăm în discuție unele conexiuni ale textului dramatic, cu elemente ale structurii teatrului ca artă, aflate unele cu altele în raport dialectic și fără de care mecanismul specific al istoriei dramaturgiei cu subiect istoric nu poate fi lesne deslușit. Repertoriul condiționează, am arătat la timp, manifestările teatrului ca artă. Cu cât un text dramatic are mai multă literalitate, cu atât punerea lui în scenă este mai reușită. Dar, tot atât de adevărat este că textul dramatic nu există și nu se perfecționează fără concursul celorlalte elemente constitutive ale spectacolului teatral. Ceea ce o vom încerca să demonstrăm, cu consecvență, în cuprinsul lucrării.

Nici una din instituțiile de cultură, afirmate în primele decenii ale secolului al XIX-lea, nu rămâne străină de acțiunile ideologice și politice ale timpului. Această legătură indisolubilă cu socialul, politicul, culturalul, o proclamă și teatrul, descoperit, devreme, ca o excelentă armă de luptă împotriva anacronicelor privilegii feudale și pentru dobândirea libertății și independenței naționale. Teatrul înseamnă, în această epocă de mare efervescență socială și spirituală, activitate revoluționară, specificul său definindu-se prin raportarea la funcțiile sale formative și educative. Realitatea contextuală - istorică și culturală - în care a apărut și s-a manifestat nu poate fi ignorată. O prezentare generală a acestei realități, în datele ei semnificative, nu este exterioară subiectului lucrării noastre. Dimpotrivă, ea se dovedește

indispensabilă, pentru că legăturile literaturii dramatice cu viața societății și mentalitățile oamenilor evidențiază rădăcinile istorice ale acesteia, caracteristici ale evoluției și particularități ale conținutului și formelor ei de expresie.

1. Secolul al XIX-lea reprezintă pentru Principatele Române o epocă de *“renaștere”* materială și spirituală; în înlesnirile pe care le aduce progresul social și cultural, se constată un avânt înnoitor general. *“Este epoca, își amintește M. Kogălniceanu, când toți, dar mai ales cei tineri, plini de entuziasm, crezând în viitorul patriei lor și al lor, (...) se apucaseră de lucru”*.⁴ Acum, întregul organism economic și social face pași mai hotărâți spre capitalism. Cu o mare întârziere față de țările europene, mai favorizate de istorie în progresul lor, Principatele Române s-au reintegrat ciclului organic de evoluție abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea, reușind, printr-un proces de *“recuperare”* și de *“ardere a etapelor”*⁵, să atingă un nivel sincron cu Apusul.

Vreme de veacuri, Moldova și Țara Românească, organizate în două unități politice deosebite, erau vasale Imperiului Otoman. Transilvania, cea de-a treia țară românească, parte integrantă a Imperiului Habsburgic, era lipsită de orice drepturi. În aceste condiții, imperativul major pentru aceste țări, ca și pentru alte popoare din centrul și sud-estul Europei, lipsite de libertate, a reprezentat-o *problema națională*:⁶ realizarea unității politice a întregului teritoriu și independența noului stat creat.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul veacului următor, organizarea socială și politică, se dovedea tot mai anacronică față de tendințele generale ale epocii. Constituirea unei organizații statale cu structuri sociale, administrative și politice moderne, devenea cel de-al doilea imperativ major. Înfăptuirea acestor obiective a avut loc treptat, într-un ritm mai puțin grăbit.

O schimbare de substanță în viața societății românești a început să aibă loc mai ales în deceniul al treilea al secolului trecut, după revoluția din 1821, când *“mai mult au trăit țara, avea să constate mai târziu Alecu Russo, decât în cele de pe urmă două veacuri.”*⁷

Pe plan social, se înregistrează un proces de dezvoltare a relațiilor de producție capitaliste⁸, de înlăturare a vechilor relații feudale⁹ și de înnoire a tuturor structurilor¹⁰.

Pe plan politic, în programul forțelor înaintate ale vremii sunt înscrise două obiective fundamentale: **unirea** și **independența** - laturi primordiale ale **problemei naționale**. Pentru realizarea acestor obiective au fost folosite forme legale și ilegale, politice și culturale.¹¹

Organizarea internă, socială și politică pe baze moderne, înscrisă, ca și dezideratul unității, în programul revoluționarilor de la 1848, va fi realizată abia după înfăptuirea **unirii Principatelor Române**, într-un stat autonom, prin dubla alegere a lui Al. I. Cuza, la 24 ianuarie 1859, etapă importantă, prin reformele inițiate, în existența istorică a poporului român. Detronarea "**domnului unirii**" a amânat realizarea programului național și social. Idealul unității depline a teritoriului daco-român și independența României, idealuri permanentizate și resimțite tot mai puternic în conștiința comunității române, și-au găsit posibilități de exprimare în alte forme și mai ales în literatură.

2. Restructurarea în substanță, care a avut loc în toate domeniile spiritului public din această perioadă, nu a putut ocoli **literarul**. Prin determinarea lor, complicat mediată, **Istoria**, **Socialul** și **Politicul** au impus, și pe acest plan, clarificări de principii și opțiuni neîntârziate. Capacitatea **cuvântului** de a fi acțiune, de a deveni act politic, prin asumarea lui de către o colectivitate, a făcut ca **literatura** să fie considerată, între celelalte forme ale culturii, o cale mai ușoară și mai potrivită pentru "**regenerarea nației**". O literatură, se înțelege, românească, născută din realități autohtone, cu un subliniat caracter național și popular, realizată prin fundamentarea unei concepții moderne despre izvoarele și funcțiile artei, prin extinderea și adâncirea tematicii, prin crearea unui stil artistic adecvat. Acest salt valoric a fost înlesnit de existența, și până la această dată, a unei literaturi românești alcătuite din traduceri, prelucrări și opere originale, conștient și simbolic asociate, în efortul de integrare în cultura europeană.

Realizate după scrieri aparținând universului grec și latin, clasicismului francez și rusesc, iluminismului, preromantismului și romantismului, traduceri s-au dovedit a fi necesare și folositoare, pentru că, spunea I. H. Rădulescu, în prefața **Gramaticii** sale din 1828, ele "**înfrumusețază și nobilesc limba**"¹² și descoperă "**visteriile**" altora, adică a modelelor, adăuga Gh. Barițiu.¹³

În aceeași perioadă a "**începutului de drum**" exista și o literatură originală, românească, reprezentată de poezii Văcărești și C. Conachi, de Iordache Golescu și B. P. Mumuleanu, de I.

Budai-Deleanu și Iancu Văcărescu. Pendulând între clasicism, iluminism, neoclasicism și preromantism, operele lor se resimt de pe urma lipsei de tradiție artistică și imperfecțiunii instrumentului lingvistic, dar ele au aruncat o punte între lumea veche și nouă, înlesnind, prin exercițiu, îmbogățirea conținutului și perfecționarea tehnicii formale a literaturii.

Obligația de a nu mai "*lucra orice și oricum*", cum ceruse Heliade Rădulescu, în oportunul său apel din 1837, ci de a lucra *bine*, devine, imperios, necesară. Promotorul noii orientări este M. Kogălniceanu. La 19 martie 1840¹⁴, el editează revista "*Dacia literară*", care, prin formulările teoretice și prin aplicarea acestora în practica artistică, deschide o nouă direcție în literatură, numită, sugestiv și propriu, *pașoptism*. Scriitorii timpului își manifestă deschis adeziunea la programul revistei, realizând, laolaltă, un "*centru de gravitație*", un curent literar: *romantismul*.

Cu o individualitate bine marcată, ce-i definește statutul de variantă națională a romantismului european, romantismul românesc nu se instaurează, cu toate elementele de noutate pe care le afirmă, ca un fenomen de ruptură cu tot ce l-a precedat în câmpul literaturii naționale. Prin "*arderea etapelor*", prin amestecul vârstelor și modelelor artistice¹⁵, el absoarbe, pașnic, vechile orientări. La acestea adaugă ideea de național și util, prin sublinierea funcției sociale a artei și a rolului activ al scriitorului, înlesnind înnoirea substanței însăși a literaturii și a mesajului ei.

Tipuri de sensibilitate artistică și forme diferențiate de expresie particularizează această perioadă literară. Prima etapă (1830-1840) se așează sub semnul unor oameni cu vocație fermă de conducători de ziare și reviste și îndrumători de cultură. Gh. Asachi și I. Heliade Rădulescu folosesc școala, presa, teatrul, literatura în slujba progresului social și intelectual.¹⁶ Ei traduc și prelucrează opere fundamentale din patrimoniul literaturii universale, scriu elegii și meditații, valorifică tradiția istorică și populară în nuvele și drame, făcând un pas evident spre accepția profesională a scrisului artistic.¹⁷ Lirismul elegiac, meditativ și eroic este reprezentat de V. Cârlova și Gr. Alexandrescu, poeți în înțelesul modern al termenului, care, fără să rupă legăturile cu orientările literare mai vechi (scriu și fabule, satire, epistole), mărturisesc o realitate spirituală și afectivă superioară.

Datorită condițiilor dificile de existență națională, literatura cunoaște, în Transilvania, un ritm mai încetinit de dezvoltare. Cărturarii Florian Aaron, Damaschin Bojinca, Vasile Pop, Eftimie Murgu, Timotei Cipariu scriu lucrări cu caracter istoric și filosofic, în care spiritul Școlii

Ardelene este viu. Beletristica se reduce la fabule (Dimitrie Țichindeal), la meditații în proză (Gh. Barițiu) și la poezii cu caracter național și social (Andrei Mureșanu). Suplimentul literar al „*Gazetei Transilvaniei*”, „*Foaia pentru minte, inimă și literatură*”, înviorează peisajul literar, pregătindu-l pentru opere caracteristice identității naționale și artistice.

De la 1840 spre 1860 - etapa a doua a pașoptismului - „*Dacia literară*” polarizează spiritele înnoitoare ale vremii. Articolul-program *Introducere* recomandă „*izvoarele naționalității*” (istorie, folclor, natură și actualitate românească)¹⁸, pentru realizarea unei literaturi originale, oglindă a filosofiei și sensibilității colective. Grupați în jurul publicațiilor reprezentative ale vremii, scriitorii își subordonează operele lor aceluiași scop, hotărâți să dea o pilduitoare afirmare de unitate spirituală conștiinței românești. Țelul este unul singur: „*O viață nouă printr-o literatură nouă*”. Individualități creatoare puternice, precum C. Negruzzi, N. Bălcescu, Al. Russo, V. Alecsandri, C. Bolliac, D. Bolintineanu, mai târziu Al. Odobescu și B. P. Hasdeu schimbă fața literaturii române. De la 1840 înainte, s-a scris *altfel*: sub raportul conținutului, mult îmbogățit, și sub cel al suprastructurii stilistice, mai atent supravegheată.

Literatura postpașoptistă constituie cea de-a treia etapă a perioadei pașoptiste și un moment semnificativ din lunga posteritate a „*Daciei literare*”. Este un moment de „*criză*” în evoluția literelor românești. Scriitori înzestrați cu mai puțin talent pun în circulație producții mediocre și submediocre, care compromit *principiul artistic*, rămas implicit programului revistei de la 1840, alături de cel *național*, mult subliniat. George Baronzi, Alexandru Sihleanu, Pantazi Ghica, Nicolae Bujoreanu, Alexandru Depărateanu și alții continuă temele literare și mijloacele artistice al predecesorilor lor, dar într-o formă puțin îngrijită. Ca noutate, se poate aminti preferința pentru balada istorică și fantastică, poezia patriotică de nuanță elegiacă, romanul romantic și drama istorică.

„*Direcția nouă*” a Junimii, fără a rupe lanțul continuității, deschide o altă importantă perioadă în evoluția culturii și literaturii române. „*Partizan al ideii de naționalitate*”, Titu Maiorescu, conducătorul mișcării, a lucrat pentru triumful specificului național în toate formele de manifestare a spiritualității românești (filosofie, istorie, sociologie, politică, literatură), în ideea de a realiza o „*uriasă reacțiune morală, o revoluțiune de idei*.”¹⁹ A „*exaltat*” poezia populară, deoarece teoria specificului național este organic legată de aprecierea creației folclorice, a judecat realist procesul de dezvoltare a limbii, „*productul necesar și instinctiv al națiunii*”, a făcut ca spiritul critic să dețină un loc tot mai însemnat pe întreaga întindere a

frontului culturii, pentru a se finaliza efortul de adecvare la realitate, de umplere a golului dintre cuvânt și faptă, dintre fond și formă. Pe tărâm literar, în virtutea aprecierii artei în funcție de criteriile sale specifice, fără amestecul brutal al eticului și etnicului, Maiorescu a acordat criticii dreptul și obligația de a alege producțiile de calitate de cele submediocre, promovând o adevărată acțiune profilactică împotriva imposturii în artă, aducând un serviciu enorm literaturii prin accentul pus pe *valoare*. “*Elementul original al materiei, numai dacă este îmbrăcat în forma estetică a artei universale*, (subl. n. L.B.) *merită să încânte și să tragă luarea aminte asupra sa*”²⁰ și să intre ca parte integrantă a ei, în “*restul omenirii*.”²¹

Prin această tenace hotărâre de a introduce în toate domeniile de activitate umană “*adevărul în fond și demnitate în formă*”, se creează un climat prielnic pentru apariția unor talente reprezentative, adevărate personalități exponențiale: Mihai Eminescu, “*cel mai mare liric modern*” (G. Ibrăileanu), neîntrecutul povestitor Ion Creangă, necruțătorul spirit satiric I. L. Caragiale, realistul psiholog ardelean Ion Slavici, exemplari cu toții, prin efortul de primenire a substanței ideatice și înnoire expresivă.

La perspectiva *estetică* din care junimismul a interpretat fenomenul literar, curentul de la “*Contemporanul*”, cristalizat în jurul revistei care-i poartă numele (1 iulie 1881), a adăugat-o pe cea *socială*. Conform tezelor lui C. Dobrogeanu-Gherea, ideologul mișcării socialiste și întemeietorul teoriei și criticii literare științifice²², arta a fost înțeleasă și judecată ca *produs social*. De pe această poziție, s-au formulat principiile “*în privința literară*”, care, în esență, sunt două: promovarea hotărâtă a *realismului*, prin ancorarea artei în realitatea contemporană, și *tendenționismul* - profesarea conștientă a tendinței, a “*tezei*” de către scriitori. Realizată de literați fără talent și intuiție artistică, producția artistică a “*Contemporanului*” rămâne nereprezentativă. Aplicarea practică a principiilor teoretice le-a transformat în dogmă.

Ultima perioadă a secolului al XIX-lea reprezintă, în ciuda direcțiilor aparent diverse și contrarii pe care le afirmă, tendința integrării în *universal*, prin sinteza organică a naționalului și esteticului. O nouă generație de scriitori (D. Anghel, Ștefan Petică, I.C. Săvescu, M. Săulescu, G. Bacovia), grupați în jurul lui Al. Macedonski și al revistei editată de acesta, “*Literatorul*” (1880), manifestă o orientare vădită către ceea ce era *modern* în contextul european, pentru că arta nu poate trăi în “*epigonism și izolare*”. În tendința de “*integrare*” și de “*sincronizare*” cu literaturile europene, se folosesc motive literare noi și procedee de creație moderne, împrumutate mai ales din poezia franceză a timpului. Instrumentalismul, parnasianismul, simbolismul de-

vin orientările literare ale acestui nou curent literar, a cărui activitate se prelungește, prin *“Viața nouă”* (1906) editată de Ovid Densusianu, mult dincolo de limitele secolului al XIX-lea.

3. Ca întreaga literatură, teatrul rămâne strâns legat, în evoluția lui, de istoria socială și spirituală a colectivității românești. Această condiționare nu cunoaște excepții. Fiecare perioadă istorică și-a avut teatrul său. Adevărul se verifică chiar din momentul în care luăm în studiu *“secțiunea folclorică”* a istoriei dramaturgiei, *“dramaticul popular”*, cum a fost numit de specialiști.²³

Deși *oralitatea* rămâne particularitatea definitorie a literaturii populare, compoziția literar-folclorică, rostită în fața unui auditoriu, folosește și mijloace expresive pentru a da textului un *“contur spectacular”*. Interpretul popular - *“actorul”* - recurge la voce, gesturi, mimică ca să impresioneze spectatorii de la șezători, priveghii sau alte ceremonii sărbătorești. Prin *“tendința de alunecare dintr-o formă monologată într-una dialogată se dinamizează și se vitalizează producțiile epice ale folclorului.”*²⁴

Basmele au fost considerate cele dintâi producții dramaturgice de limbă română mai importante prin evoluția limbajului literar-teatral.²⁵ Ele dezvoltă un monolog conflictual foarte asemănător cu drama și baladele, la care se remarcă o tensiune a dialogurilor, personaje definite prin acțiuni și surprize spectaculoase, adevărate *“lovituri de teatru”*. Asemenea producții ale epicii populare își datorează teatralitatea, cum s-a observat, nu numai *“vocației dramatice a mitului, ci și formelor de expresie corespunzătoare”*²⁶.

În cadrul acestei *“protoistorii”* a literaturii dramatice românești s-a mai pus în discuție și teatralitatea genuină a jocurilor de copii, în care, printre cei dintâi, B. P. Hasdeu descoperea *“primele începuturi de acțiune dramatică”*.²⁷ Jocurile *Baba oarba*, *De-a v-ați ascuns* etc. au elemente numeroase literar-teatrale: mimarea vieții teatrale printr-un mic scenariu, cu apogeu și deznodământ și dialoguri cu incantație poetică prin ritmare. Teatralitatea generică se găsește și în *jocurile de tineri*, studiate de B.P. Hasdeu, Alex. Lambrior, Tudor Pamfile²⁸, care au loc la clacă sau priveghi, când se înjgheabă mici *“scenete”* din viața reală, cu *“actori”* și *“roluri”*. Nu sunt lipsite de imagini *“cvazi-teatrale”* nici jocurile muzical-teatrale cu măști, precum *Capra* sau *Cerbul*²⁹, descrise de D. Cantemir în *Descriptio Moldaviae* și studiate de F. I. Sulzer, G. Dem. Teodorescu, T. T. Burada.

Elemente teatrale mai numeroase se găsesc în compunerile teatrale cu participare cărturărească, de felul dramei religioase *Vicleimul*³⁰ și *Irozii* (amestec de motive autohtone și influențe occidentale ale “*misterelor*” medievale)³¹, în balada dramatizată *Constantinul*³², în jocul dramatic al *mocanilor*³³, sau în piesele în proză ale teatrului haiducesc, *Jienii*. Nu trebuie ignorate nici modestele forme de spectacol ce au avut loc la curțile domnești și boierești, despre care vorbesc cronicarii Miron Costin, Ion Neculce, ca și unii călători străini, încântați de elementele de exotic și pitoresc.³⁴

Cum prefigurări ale textului sunt căutate “*înăuntrul procesului polifonic de formulare a artei românești*”³⁵, nu pot fi ocolite nici scrierile literaturii “*vechi*” din epoca feudală³⁶, cele cu caracter religios și istoric.

În *Didahiile* lui Antim Ivireanul se găsesc mijloacele de expresie caracteristice poeziei dramaturgice, ca și în *Letopisețul* lui Miron Costin sau în *Istoriile domnilor...* atribuită lui Radu Popescu, adevărate “*microdrame*” de ascuțită tensiune a conflictelor. Un “*caracter real dramatic*” al personajelor în dispută se descoperă în *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* al lui D. Cantemir³⁷, care, după modelul dialogurilor lui Seneca și al “*moralităților*” Evului Mediu occidental exploatează pasaje de mare expresivitate teatrală. Teatralitate a dialogurilor se află și în “*Istoria ieroglică*” a aceluiași istoric, operă cu vădite însușiri literare, care a cunoscut tocmai datorită caracterului ei dramatic, numeroase transpuneri scenice.

Nu puține scene “*tari*”, caracteristice teatrului, se găsesc în romanele populare, cu largă circulație în secolele XVII și XVIII, precum *Erotocritul*, *Alexandria*, cu personaje (“*obraz*”), care, în plină povestire, “*joacă roluri de evidentă forță dramatică*”.³⁸

Despre spectacole culte se poate vorbi doar atunci când se ia în considerare repertoriul trupelor școlare din Transilvania de după 1755, unde exista o veche tradiție a “*teatrului de colegiu*” în limba latină, germană și maghiară, dar cu participarea elevilor români.³⁹

Primele scrieri dramatice românești sunt alcătuite de mici scenete comico-satirice, de un caracter compozit, cu versuri licențioase, care plăceau spectatorilor⁴⁰. Mult timp s-a considerat că manuscrisul *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, descoperit în biblioteca episcopiei greco-catolice din Oradea, datând din jurul anului 1780, ar constitui prima scriere dramatică românească din această perioadă. Există, înaintea acestora, alte două texte dramatice românești, anterioare manuscrisului *Occisio...*. Unul este un fragment de comedie,

cuprins într-un manuscris miscelaneu din părțile Bihorului, datând din 1750-1775, descris pentru prima oară de N.Drăganu, în 1923⁴¹, o "*piesetă licențioasă*" cu personaje masculine și feminine, aflate într-un schimb de replici de o remarcabilă naturalitate⁴².

Celălalt text, considerat, cu mai multă siguranță, ca anterior lui *Occisio...*, este un oratoriu, cuprinzând "*persoane*", prezentate în dialog viu, în care se pledează pentru unirea bisericii ortodoxe din Transilvania cu biserica Romei ("*uniția*"), având un titlu lung, *A scolasticilor de la Blaj facere...*⁴³. Manuscrisul, aflat la biblioteca filialei din Cluj a Academiei Române, a fost redactat între 1757-1761, cu prilejul unui sinod al episcopilor greco-catolici din Transilvania⁴⁴.

În cronologia genului, compoziția cea mai importantă rămâne, fără îndoială, *Occisio Gregorii în Moldavia Vodae tragedice expressa*, alcătuită în jurul anului 1780, la Blaj, deși manuscrisul a fost descoperit în biblioteca episcopiei greco-catolice din Oradea⁴⁵ sau, cum se presupune, în chiar mediul studentesc de la Viena⁴⁶. Textul este redactat cu caractere chirilice și latine, cu pasaje în limba română, altele în latină și maghiară, cu replici în turcește și țigănește, în care se evocă uciderea domnitorului moldovean Grigore Ghica, trădat de boieri. Evenimentul tragic nu este înfățișat cu mijloacele dramei și nici ale tragediei, ci ale deriziunii, ale comicului. Textul grav este alternat cu "*intermedii*" de dans, muzică, clovnerii, cu pasaje foarte îndrăznețe, de-a dreptul obscene, foarte aproape de *Commedia dell'arte* occidentală⁴⁷, dar și de teatrul de păpuși și de teatrul de umbre oriental. Caracterul compozit al textului, de un nivel stilistic așa de diferit și de inegal, pare a fi o operă colectivă a unor "*alumni*" de la Blaj, cum crede N.Densusianu⁴⁸. N.A.Ursu consideră că piesa îi aparține lui Iosif Vulcan⁴⁹ - ipoteză incitantă; alți comentatori o atribuie lui Ion Budai-Deleanu⁵⁰. Problema paternității piesei rămâne deschisă, deși ea este, mai curând, un text anonim, alcătuit de elevii gimnaziilor teologice din Ardeal, un amestec de improvizație cărturărească și spontaneitate în felul creației populare⁵¹.

În jurul anului 1800, apar în Moldova și Țara Românească primele texte literar-teatrale de o oarecare valoare artistică, fără să se poată vorbi de existența unor trupe de teatru profesionist. Ele nu erau destinate scenei și actorilor - inexistenți; au fost doar citite în saloanele boierești ale timpului, unde se prezentau și traduceri din lucrări dramatice străine, grecești, italiene și

frânzuzești, limbi cunoscute de boierii cărturari români. Din rândul acestora se recrutează și autorii primelor piese de teatru originale, situate la *“confluența teatrului aristocratic de salon cu formele de expresie ale spectacolului popular păpușăresc”*⁵².

Boierul-cărturar moldovean Costache Conachi este autorul mai multor comedii de acest fel: *Giudecata femeilor*, *Comedie banului Constantin Canta ce-i zic Căbujan și Cavaler Cucos* (a doua este o colaborare cu boierii N.Dimachi și Dumitrache Beldiman). *“Nefiind teatrul, se specifică într-o notă, s-au jucat la păpușării”*, cu siguranță, cu ocazia sindrofiilor boierești. Sunt texte ușor moralizatoare, în care, într-un dialog bine susținut și un limbaj suculent, se *“giudecă”* *“nobile slăbiciuni”*, cu vădite urme din teatrul italianului Metastasio și al francezului Molière, bine cunoscuți în epocă.

În același context istorico-literar se așează piesele *Serdarul din Orhei* (publicat de V.Alecsandri, ca un fragment dintr-o piesă mai amplă⁵³) și *Sfatul familiei*, considerată de Șerban Cioculescu, *“întâia noastră comedie originală”*, inferioară, însă, textelor dramatice ale lui C.Conachi⁵⁴. Mai interesante și cu un vădit progres sub raport literar sunt textele dramatice în manuscris ale boierului muntean Iordache Golescu: *Starea Țării Rumânești acum în zilele Măriei Sale Ioan Caragea Voevod pe vremea Asidosiei (1818)*, *Comedia ce se numește Barbu Văcărescu vânzătorul țării și Starea Țării Rumânești pe vremea pământenilor*, adunate sub un titlu generic, *Istoria Țării Rumânești pe vremea străinilor și a pământenilor*. Piesele au o tonalitate accentuat pamfletară, cu trimiteri critice directe împotriva partidelor boierești, susținute de un dialog bine construit între personaje atent caracterizate, cu sugestii din Aristofan și Shakespeare. Pe seama lui Iordache Golescu sunt puse și farsa *Tarafurile ce se așază domnia*⁵⁵, datată 1821, asemănătoare farselor italiene și neogrecești ca și *“comedia într-un act și jumătate” Voiajul din Podul Mogoșoaiei pân-în Țigănica Vlădicăi, călătorie pe uscat și pe mare*, compusă în 1839, de chiar *“actorii”* ce au interpretat-o.

Textele au o vizibilă intenționalitate scenică, ceea ce înseamnă că n-au fost compuse doar pentru lectură, ci și pentru a fi reprezentate. În aceeași categorie intră și textele dramatice descoperite în ultima vreme, publicate în volumul *Teatru românesc inedit-secolul al XIX-lea*⁵⁶, dovada unei disponibilități creatoare în domeniul dramaturgiei. Dar, deși cu intenționalitate scenică, nu știm ca aceste texte să fi fost jucate în afara reprezentațiilor cu păpuși, ce aveau loc în casele boierilor. Reprezentații teatrale propriu-zise erau susținute în Principatele Române, în acești ani, imediat de după 1800, de trupe străine italiene, franceze, germane, rusești și erau în altă

limbă decât cea românească. Pieseile fac parte din repertoriul clasic, dar multe sunt melodrame și vodeviluri pe gustul publicului. Se cuvine să fie amintită și inițiativa domniței Ralu, fiica domnitorului fanariot Caragea, care a improvisat, la Cișmeaua Roșie, un local pe scena căruia se dădeau reprezentații teatrale în limba greacă, jucate de fiii marilor boieri din epocă.

Această perioadă de "*veleități literare și diletantism cărturăresc*", cum au numit-o unii analiști teatrali⁵⁷ trebuia să se încheie pentru că, în condițiile istorice cunoscute, când se dădea lupta împotriva feudalismului și pentru realizarea unirii și cucerirea independenței, scena se dovedea tot mai mult o prelungire directă a frământărilor timpului. Teatrul era văzut ca o instituție vie, în manifestările căruia îndrăznelile reformatoare ale epocii puteau să fie în mod strălucit reflectate.

Noile idei se materializează în teatru sub trei forme principale: 1. folosirea limbii române pe scenă (ca și în școală, presă, literatură); 2. combaterea tendințelor de ocolire a "*izvoarelor naționalității*"; 3. crearea unei literaturi dramatice originale în conținut și în expresie, care să afirme evoluția modernă a spiritualității poporului român.

Dovada însușirilor lingvistice și artistice ale limbii române o fac îndrăznețele inițiative ale lui Gh. Asachi în Moldova și ale lui I. Heliade Rădulescu, în Muntenia. La 27 decembrie 1816, are loc la Iași, în casele boierului Costache Ghica, într-o "*cameră luminată de două lumânări*", reprezentarea piesei *Mirtil și Chloe*, o prelucrare după Gessner și Florian, făcută de Asachi însuși și jucată de fiii unor mari boieri. Trei ani mai târziu, în 1819, se reprezintă la București, sub îndrumarea directă a lui I. Heliade Rădulescu, traducerea în limba română a piesei *Hecuba* de Euripide, tot cu actori diletanți, recrutați din rândul elevilor de la "*Colegiul Sf. Sava*".

Reprezentarea acestor texte dramatice într-un "*timp de ovilire*", cum îl caracterizează Asachi, când limba română, considerată doar un "*dialect*", era "*izgonită din palate*" și "*vorbită numai la stână*"⁵⁸, a însemnat, cu adevărat, un act revoluționar, o manifestare politică hotărâtoare, care demonstra virtuțile morale și artistice ale limbii române- realitatea primordială a unei culturi naționale.

Investit, în noua realitate istorică și culturală, cu funcții formative și educative, teatrul nu putea rămâne unul al "*elitelor*". Destinată, prin însăși esența lui, mulțimilor, el trebuia să devină un teatru popular, nu prin simplificare, ci prin întemeierea unei concepții corespunzătoare despre artă, prin lărgirea tematicii și adoptarea unui stil interpretativ adecvat. Dar, un teatru de cunoaștere a realităților imediate, de denunțare a lor, își putea face greu drum în rândurile unui

public care venea în sălile de spectacol doar din snobism, dispus să încurajeze, prin participare, doar piesele străine la modă. În acest public spectator se găseau și oficialitățile care cenzurau textele dramatice, îi trimiteau actori în surghiun și-i îndemneau pe scriitori să scrie cu un condei mai puțin ascuțit la vârf. Istoria teatrului românesc înscrie multe pagini *“de cumpănă”* în existența lui. Nici prejudecățile, nici intoleranța n-au împiedicat însă scena românească să se afirme tot mai deschis, ajutată în eforturile ei de spiritele luminate ale epocii și de mulțimile populare, prezente, tot mai mult, la spectacolele în limba română.

S-a început, mai întâi, cu traducerea și reprezentarea pieselor din repertoriul clasic, în care figurau numele lui Voltaire, Molière, Goldoni, Alfieri, texte în care predominau idei și atitudini anti-feudale și antidespotice. Mai apoi, s-a trecut la crearea unui repertoriu dramatic original, de calitate.

Lipsa de tradiție în poezia dramaturgică și în gustul public a făcut ca realizările, în această direcție, să fie modeste. Prin forța lucrurilor, teatrul românesc a fost obligat la compromisuri artistice; a încurajat și melodrama de origine pariziană, și vodevilurile, și farsele. Scrierile originale au copiat aceste modele. Dar, cum teatrul rămânea o *“școală”*, o *“tribună”*, s-a recurs la o adevărată strategie pentru *“a împăca gustul celor ce plăteau biletele, cu sarcinile educative ale teatrului”*⁵⁹. Ca să atragă, spectacolul trebuia să placă; se cultivă teatrul de divertisment, dar se menține și un echilibru între cerere și ofertă, recurgându-se și la texte dramatice de calitate. În producțiile originale, se cultivă mai mult comedia de moravuri, de obicei, mai accesibilă, și se amână, o vreme, realizarea dramaturgiei cu subiect istoric. Orientarea creației dramatice spre drama națională se va produce, mai ales după 1840, odată cu afirmarea hotărâtă a principiului național în literatura scrisă. Ea nu va fi, totuși, ocolită de primii autori dramatici, ca Gh.Asachi, I.Heliade Rădulescu, C.Bolliac⁶⁰.

Până atunci, cei pentru care teatrul devenise o realitate națională iau atitudine deschisă, în presa timpului, împotriva producției bulevardiere, tot mai mult căutată. În *“Gazeta Teatrului Național”*, scriitorul Ion Voinescu II condamnă *“acel monstru mic ce se cheamă vodevil”* și *“comediile cu cântece furate de la cutare și cutare operă italienească sau franțuzească”*⁶¹. În aceeași publicație, Barbu Catargiu pune în discuție calitatea repertoriului în raport cu valoarea artei interpretative și cu rolul actorului în societate, care nu trebuie să fie *“bufon”*, ci un *“profesor”* al poporului.

În Moldova, C.Negruzzi judecă aspru, într-o scrisoare către Gh.Asachi (1838), producțiile mediocre și cere spectacole cu piese românești *“elegante nu triviale, comice nu bufone, tragice”*.

nu sângeroase”⁶². Înstrăinarea de rădăcina românească li se pare primejdioasă și altor scriitori, precum Al.Russo, M.Kogălniceanu, Iordache Vârnav⁶³. Stări de lucruri neavenite erau criticate și în alte comedii originale din epocă, precum *Franțuzitele* de C.Facca, *Iorgu de la Sadagura* de Vasile Alecsandri, *O repetiție moldovenească* a lui C.Caragiale, *O bună educație* de C.Bălăcescu, *Muza de la Burdujeni* de C.Negruzzi, *Farmazonul de la Hârlău* de Alecsandri. La acestea se adaugă adaptările teatrale ale lui G.Barițiu și articolele literare ale lui M.Kogălniceanu, Russo, Bolliac precum și importantul program al “*Daciei literare*”, care, organizând un adevărat front în jurul “*ideii de naționalitate*”, va înlesni modificarea statutului tinerei scene românești.

La succesele campaniei deschise pentru original și calitate în teatru contribuie și alți factori. “*Societatea literară*”, fondată în 1827, înscrie, în programul ei, obligația primenirii și propășirii teatrului românesc. “*Societatea Filarmonică*”, întemeiată în 1833, la București, de I.Câmpineanu și I.Heliade Rădulescu, precum și “*Conservatorul filodramatic*”, înființat, în 1836, la Iași, de Gh.Asachi, pregătesc, în cadrul claselor de artă dramatică și declamație, primele promoții de actori profesioniști. La numai opt luni de studii, în august 1834, elevii “*Filarmonicii*” reprezintă, cu succes răsunător, piesa *Fanatismul sau Mahomed* de Voltaire. La Iași, spectacolul de producție al elevilor “*Conservatorului filodramatic*” are loc în februarie 1837, cu piesele *Lapeirus* și *Văduva vicleană* ale lui Kotzebue. În Transilvania, după numeroasele, dar sporadicele manifestări teatrale școlare de la Blaj, Oradea, Brașov, entuziastul G.Barițiu alcătuiește, în 1838, la Brașov, o trupă românească permanentă de diletanți, care joacă piese străine, traduse de scriitorii români Iancu Văcărescu și C.Negruzzi. În 1840, direcția teatrului ieșean este încredințată lui Kogălniceanu, Negruzzi, Alecsandri, care, ca îndrumători și autori dramatice, lucrează cu devotament pentru transformarea scenei românești într-un instrument de educație intelectuală și emoțională a colectivității românești.

La organizarea teatrului pe baze profesionale și la formarea actorilor contribuie și presa timpului. În paginile “*Albinei românești*”, ale “*Curierului românesc*”, ale “*Gazetei Teatrului Național*”, în coloanele “*Daciei literare*”, ale “*Propășirii*” și ale “*Foii pentru minte, inimă și literatură*”, se discută rolul social al teatrului, drepturile și datoriile lui și se critică mult pentru “*a descuviința ce este rău și a propune îmbunătățiri*”⁶⁴. Se judecă aspru repertoriul pieselor “*rău alese, rău întocmite*”, se critică organizarea spectacolelor, “*decorațiile și costumele*”, adesea anacronice⁶⁵, ca și jocul actorilor, lipsit de măsură și de adevăr. Ideea unei literaturi dra-

matice originale îi preocupă pe toți. Al.Russo recunoaște că *“este mai de folos a juca pe scena națională obiceiurile, năravurile știute în limba noastră, decât traduceri și obiceiuri străine (...) care nici nu pot aduce vreun folos scopului unui teatru”*⁶⁶. Când destinul individual al personajelor, interpretate de actori renumiți ai timpului, ca Aristia, C.Caragiale, Theodorini, Luchian, are legătură cu nevoile și aspirațiile vremii, satisfacția este mare. O cronică dramatică la piesa *Iașii în carnaval* (1844) a lui Alecsandri consemna, în *“Albina românească”*: *“Privitorii cei de toate zilele ai teatrului național, transportați prin reprezentațiile de mai înainte în deosebite țări străine, au insuflat cu mulțumire, ca un călător obosit prin: laudă Domnului, iată-ne acasă”*⁶⁷.

Jocul actorilor interesează la fel de mult. Arta interpretativă trebuia să-și schimbe stilul și să-și înnoiască metodele. Dramaturgia grandilocventă a lui Racine, Corneille și V.Hugo pare tot mai străină unui teatru angajat, implicat în actualitatea socială și politică. Eroii excepționali ai tragediilor clasice și iluministe fac loc unor personaje ale istoriei naționale; patetismul zgomotos al gesturilor și limbajului își pierde din trăsăturile exterioare pentru a face loc unei interpretări omenesc veridice. Linia eroică a școlii lui C.Aristia și C.Caragiale (profesori la clasele de declamație), de un declamatorism exagerat, este părăsită, pentru a face loc unei vorbiri îngrijite, gestului expresiv. *“Mai puțină sentimentalitate și mai mult adevăr”*⁶⁸, preconizau, în critica teatrală a vremii, reprezentanții curentului *“Daciei literare”*. În plină afirmare a romantismului, repertoriul românesc se apropia de formula realismului, realismul rămânând o componentă definitorie a romantismului românesc. Sunt semne sigure ale depășirii începuturilor și ale trecerii în etapa modernă a întemeierii teatrului pe *“principii de naționalitate”*. Puternica personalitate a lui V.Alecsandri, întemeietorul teatrului național și strălucitorul joc al lui Matei Millo, devenit și regizorul Teatrului Mare de la Copou, contribuie la propășirea teatrului, ajutându-l să se transforme, prin *“românire”*, din *“păpușărie în artă”*.

* * *

Două sunt liniile majore pe care se dezvoltă literatura dramatică românească nouă: *comedia satirică* și *drama istorică*. Specie dramatică, purtând, chiar de la originile ei, un caracter popular puternic, comedia a servit, prin contribuția lui Negruzzi, Russo, Alecsandri, C.Caragiale, ca mijloc de comunicare cu masele și, cucerindu-le adevărat, le-a educat. Râsul

primilor comediografi români, în funcția lor constructivă, a constituit o armă de temut, condamnând fenomenele înapoiate ale vieții, afirmând un ideal social și moral superior și ajutându-i pe oameni să se despartă, prin răs, mai ușor, de vechi.

Misiunea "**exaltării sentimentului național**" și-a păstrat-o drama istorică. Asachi a făcut începutul, aruncând puntea între istorie și literatură. Kogălniceanu și Bălcescu, prin publicarea cronicilor și documentelor, au pus la îndemâna scriitorilor, teme și motive noi. Nu a fost scriitor care să nu fi contribuit la realizarea repertoriului dramatic românesc. Actorii înșiși și-au făcut simțită prezența în acest domeniu, scriind comedii și drame, cum au făcut-o C.Caragiale, Matei Millo, C.Aristia. Cu izvoare în problematica socială și politică a vremii, puse în slujba mișcării patriotice, ele s-au jucat, notează Alecsandri, "**pe un vulcan**". Scriitori și actori, luptători pe bariadele revoluției de la 1848 și "**aprigi unioniști**", cutreieră țara: de la Iași la Botoșani, de la Galați la București, iar de aici, în Transilvania, la Brașov, Sibiu, Cluj. Joacă canțonete și drame, rostesc versurile poeziei **Deșteptarea României** a lui Alecsandri și cântă **Hora Unirii**. Publicul, ridicat deasupra propriei lui atitudini de gândire și simțire, a devenit un "**suflet colectiv**". "**Această epocă este cea mai mare din întreg trecutul poporului român**", scrie istoricul A.D.Xenopol, **pentru că este ilustrată, nu printr-o marcantă individualitate, ci printr-o înălțare a întregului popor la nivelul unei mari idei**"⁶⁹. La această înălțare, teatrul a fost de față.

Odată cu realizarea Unirii și cu crearea statului național modern, nevoia unui teatru istoric serios nu dispare. "**Presiunea**" istoriei asupra literaturii este tot atât de mare. Chiar și melodrama, rămasă în preferințele publicului spectator, se întoarce spre trecutul istoric. Vodevilul cunoaște și el, transformări, trecând de la preocupări frivole, la o ținută mai gravă. Citabile sunt vodevilurile lui Matei Millo și Mihail Pascali (**Tunsu haiducul; Meșterul Manole; Jianul, căpitan de haiduci**), mici drame istorice, apreciate și căutate de public. Prin partea cântată, obligatorie, ce-o cuprinde, vodevilul a înlesnit trecerea de la proză la vers, ușurând apariția teatrului în versuri.⁷⁰

Preocuparea tot mai susținută pentru teatrul serios, care să nu rețină doar prin intrigă, gesturi, mimică, ci și prin problematica dezbătută, a dus la perfecționarea instrumentului primordial de expresie: limba literară. Primele texte dramatice, din lipsa unei tradiții, erau mult deficitare sub raportul expresiei verbale. În prefața primului său volum de teatru (1875), V. Alecsandri a făcut observații severe cu privire la "**limba întrebuințată**" de primii traducători și prelucrători de drame franceze și germane, o "**macaronadă ridicolă și indigestă, care displace auzului și nimicește interesul pieselor, fie cât de bine jucate**".⁷¹ Slaba dezvoltare a limbii

literare a întârziat evoluția firească a stilului dramatic, încă departe de solemn, de tragic. Cunoașterea și valorificarea izvoarelor istorice și populare au slujit emancipării limbii scrise și dezvoltării, în ansamblu, a literaturii dramatice, pregătind terenul pentru o nouă formulă de teatru - drama istorică în versuri.

În utimele decenii ale secolului trecut se schimbă și mai mult concepția despre teatru, prin accentul pus pe calitate. În cronicile dramatice ale timpului se pune, tot mai des, problema raportului dintre etic și estetic, apăsându-se pe ideea de valoare. C. A. Rosetti scria că numai piesele serioase, care evocă *"icoane vii și puternice, fapte vii și eroice"* îi învață pe oameni ce este *"morală, patriotismul, virtutea"*.⁷² În același mod gândesc N. Filimon, C. Bolliac, ultimul stăruind, cu insistență, asupra dramei istorice, văzută ca o specie cardinală, investită cu virtuți etico-educative. *"Ori de câte ori auzim că se reprezintă pe scena română o piesă originală, concepută și scrisă în românește, inima noastră tresare de bucurie și când aflăm că titlul piesei este dramă și că subiectul ei este tras din istoria patriei, ne înălțăm într-un fel de mândrie"*.⁷³ El găsește cuvinte de laudă pentru autorii dramatici, care *"au ales drama în locul farselor (...) și au luat drama națională în locul dramelor cosmopolite, care nu se pot simți nici de actori, nici de public"*⁷⁴, adăugând: *"drama și comedia își au izvorul, se trag din istoria, din moravurile și din caracterul propriu al unui popor"*.⁷⁵

Teatrul devine, în această etapă a dezvoltării sale, tot mai mult, un obiect permanent de analiză critică. În publicistica vremii, în contribuțiile de torie literară, atâtea câte existau, problemele legate de definiția teatrului și de rolul lui social, altele privitoare la specificitatea genului sunt dezbătute cu responsabilitate. Pozițiile teoretice ale observațiilor critice pornesc din ideologia timpului, în raport cu aceasta ele își formulează exigențele. Scriitorii sunt mănuiorii acestor forme de critică teatrală incipientă, iar publicațiile vremii - mijloacele de afirmare. Eforturile primilor comentatori (Asachi, I. H. Rădulescu, Gh. Barițiu, M. Kogălniceanu, C. Bolliac, C.A. Rosetti) se îndreaptă spre reliefarea capacității teatrului de a reflecta și transforma realitatea, ajutându-l să devină, dintr-un mijloc de divertisment, un factor de observație și cunoaștere. La un grad înalt de combativitate ei n-au putut ajunge și nici la un stadiu superior de perfecționare a instrumentelor de analiză. În schimb, au impus în conștiința timpului câteva principii de bază, ce vor rămâne norme de conduită în critica teatrală românească.

Cea dintâi manifestare deschisă a principiului estetic și a specificului propriu genului în concepția despre teatru se vede în comentariile lui Eminescu. Textele sale pe această temă, de la

primul articol, *Repertoriul nostru național* ("Familia", 1870), până la ultimul, *Cronica teatrală* ("Timpul", 1883)⁷⁶, au modificat, prin prioritatea acordată esteticului în judecarea relației dintre cerere și ofertă, și mai mult, opiniile privitoare la funcția instituției. În aceeași măsură, primatul principiului estetic a dus la o viziune mai sistematică asupra textului dramatic, ca și asupra structurii spectacolului. Principiul național, larg valorificat de școala critică moldovenească din jurul "*Daciei literare*", nu este minimalizat. Pentru Eminescu, teatrul este "*un loc din care să ni se șoptească geniul național*", iar "*aerul cel mai curat, plin de inimă și minte*" poate fi respirat la reprezentațiile date cu dramele istorice, eroice. Primenindu-și conținutul, drama urma să reprezinte "*pe popor, în luptele sale, în simțirea sa, în puterea sa demonică și uriașă, în înțelepciunea sa, în sufletul său cel profund*".⁷⁷ Dramaturgia cu subiect istoric, gândește Eminescu, la fel ca și precursorii săi, era obligată să se dezvolte în dublu sens: în sensul *teatralității* și în sensul "*elocinței*" - al procedeele retorico-stilistice.⁷⁸ În privința modelelor, considerând că Shakespeare este, pentru o vreme, un obiectiv mai îndepărtat, poetul recomandă *modelul hugolian*: V. Hugo "*a știut să pună în scenă, scrie el, abstracțiunea cea mai mare și puternică a poporului*". Observațiile poetului privesc, este limpede, specificitatea genului; prin judecățile sale critice, totdeauna cu o pronunțată tendință spre teoretizare, el propune schimbări pe planul tematic, dar și în cel al limbajului artistic. Ceea ce le dă prestigiu este caracterul net al opiniei, felul deschis de a o afișa. Respectul pentru adevăr, considerația pentru condiția scrisului l-au făcut să refuze orice tranzacții. Cu știința și arta de a-și plasticiza și nuanța observațiile, Eminescu împarte laudele și criticile după măsura faptelor, văzând și în activitatea dramatică un act de răspundere, cu urmări hotărâtoare pentru progresul moral și spiritual.

I. L. Caragiale și Ioan Slavici au susținut, și ei, în paginile ziarului "*Timpul*", unde Eminescu era redactor, aceeași orientare primordial estetică a dramaturgiei. Ca și la Kogălniceanu și Alecsandri, ca și la Eminescu, se remarcă preocuparea de a împăca teza autonomiei esteticului cu tendințiozitatea unei mișcări artistice total angajată în lupta politică și socială, aspect evident, mai ales, în comentariile lui Slavici (ca și ale altor reprezentanți ai mișcării teatrale din Transilvania acestei epoci: Iosif Vulcan, Sextil Pușcariu, Iuliu Blaga, Ion Hodoș ș.a.)⁷⁹.

Meritul acestor comentatori ai fenomenului teatral românesc este de a fi introdus în vremea în care dramaturgia românească a fost compromisă de autori dramatici lipsiți de talent, spiritul critic ca element necesar al unui program teatral eficient. Ideile lor, adăugate la talentul tot mai cultivat al dramaturgilor, la eforturile actorilor, la încurajările unui public tot mai evoluat

în gustul lui, au ajutat teatrul românesc să-și găsească o formulă cât mai adecvată structurii sale și posibilități de expresie tot mai desăvârșite. Cu sprijinul lor, dramaturgia românească s-a îndreptat, cu adevărat, spre valoare. Ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și primii ani după 1900 nu vor fi numai ani de căutări și încercări, ci și de remarcabile realizări, dramele istorice ale lui Hasdeu, Alecsandri, Al. Davila, B. Delavrancea determinând modificări importante în destinul piesei tragice.

Pentru aceste motive, critica teatrală românească din momentul "*Daciei lierare*" și al *Junimii* nu are doar valoare istorică, legată numai de etapele pe care le reprezintă; ea este importantă și pentru perspectiva largă pe care o deschide, ca tradiție de preț, dezvoltării viitoare a genului.

**DRAMA ROMÂNEASCĂ DE
INSPIRAȚIE ISTORICĂ**

Categorie constituantă a genului dramatic, dramaturgia de inspirație istorică a avut o evoluție lentă, împiedicată de nenumărate dificultăți. Printre acestea se numără: lipsa experienței dramatice, slaba dezvoltare a limbajului artistic, gustul rudimentar al publicului, neajunsurile artei interpretative. Specie literară complexă, ea cerea din partea autorului o concepție bine definită despre lume și scenă, cunoștințe solide de istorie și, nu în ultimul rând, capacitate de evocare. Interpretul, la rândul lui, avea nevoie de cunoștințe legate de imaginație plastică, de talent autentic; regizorul îi revenea datoria reprezentării veridice, în perspectivă integratoare. În sfârșit, publicul trebuia să ajungă la un anumit nivel de cultură pentru a accepta și aprecia spectacole serioase. Progresiv, dificultățile au fost învinse. În anii frământărilor revoluționare, în climatul marilor acțiuni sociale și politice ale secolului al XIX-lea, inspirația din istoria națională constituia un imperativ esențial. *“A alerger la istorie”* însemna pentru literatura română, în ansamblul ei, nu numai o necesitate de ordin etico-educativ, ci și un mod de afirmare a identității naționale. Era în cauză rațiunea ei de a fi. E ceea ce Eminescu înțelegea prin ideea de *“răscolire”* a conștiințelor. *“Schimbați opinia publică, spune el în “Geniu pustiu”, dați-i o altă direcțiune, răscoliți geniul național, spiritul propriu și caracteristic al poporului din adâncurile în care doarme, faceți o uriașă reacțiune morală, o revoluțiune de idei, în care ideea românească să fie mai mare decât uman, genial, frumos, în fine fiți români, români și iar români...”*¹

Premisele literaturii de evocare a trecutului trebuie puse în legătură cu particularitățile romantismului românesc, orientat - în gândirea și practica artistică - spre istorie, pentru a afla în *“cultul țării”*, răspunsul la complexul proces de autohtonizare, de democratizare și modernizare a vieții spirituale. Înainte de a fi o *“soluție estetică”*, romantismul a fost o *“soluție civică”*.² Mentalitatea romantică și lupta socială acționau în strânsă interacțiune. Eram în *“secolul istoriei”*, când totul se gândea și se înfăptuia în *“orizontul istoriei”*. Istorismul devenea o *“obsesie”* a tinerilor din deceniile al patrulea și al cincilea ale veacului trecut și un program al lor; tineri convinși că *“fără istorie, o națiune nu se cunoaște pe sine însăși”*.³ M. Kogălniceanu se comporta ca tribun. *“Dacă vreodată studiul istoriei a fost trebuitor, aceasta este epoca noastră, în acest timp de haos, când și oameni publici și oameni privați, bătrâni și tineri, ne-am văzut individualitățile sfâșiate și iluziile ce ne erau mai plăcute șterse. Într-un asemenea timp, limanul de mântuire, altarul de răzimat pentru noi este studiul istoriei, singurul oracol care ne poate spune viitorul.”*⁴ Și, cu aceeași convingere, altă dată, același apel la istorie: *“Într-*

*o epohă ca a noastră, plină de toate decepțiile (...), ce hrană putem să avem mai îndestulătoare pentru nerăbdările și îndoielile noastre decât cultul țării noastre? Cetindu-i istoria, am avea mai multă ispită pentru trecut, ne-am prețui mai mult prezentul și am spera mai mult la viitor.”⁵ Logica discursului cerea propuneri de soluții pentru a ne manifesta ca “un singur omogen, identic ca nici un altul”; istoria legitima, deci, emanciparea politică și spirituală, ea fiind un temeinic “izvor de învățătură”; în sfârșit, istoria se constituia într-o nesecată sursă de inspirație pentru literatori. “*Voiți un interes de roman, varietate de episoade patetice, tragedii care să vă scoată lacrimi din ochi, care să vă ridice părul pe cap, apoi nu avem trebuință decât să vă povestesc cruzimile de viață aventurieră a lui Vlad Țepeș, moartea vrednică de un princip a lui Despot Eraclitul, domnia lui Alexandru Lăpușneanu, intrarea cazacilor sub Hmelnițchi în Moldova, tăierea lui Brâncoveanu și a familiei sale, una din cele mai triste priveriști ce istoria universală poate înfățișa, catastrofa lui Grigore Ghica, în care se întâlnește tot neprevăzutul dramei și câte alte scene grozave și uimitoare, câte alte întâmplări de cel mai mare interes chiar pentru indiferenți.*”⁶*

Pledoaria pentru istorie, convingătoare, trebuia valorificată prin studiu riguros; se pun bazele unei istoriografii romantice, ale cărei metode de cercetare și stil de comunicare se întemeiază pe o concepție pragmatică, militantă și democratică, străină de “*biografia conducătorilor*” și preocupată de popor, “*izvorul a tuturor mișcărilor și isprăvilor și fără care stăpânitorii n-ar fi nimic*”.⁷ Ideea se regăsește la N. Bălcescu, istoric social, care stăruie asupra obligației istoricilor de a înfățișa “*instituțiile sociale, ideile, sentimentele, obiceiurile, comerțul și cultura intelectuală a vremurilor trecute*”.⁸ Tot de la Kogălniceanu și Bălcescu vine îndemnul de a raporta literatura la istorie: “*ca să avem artă și literatură națională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credințele, obiceiurile, într-un cuvânt cu istoria noastră*”.⁹ Asachi, Negruzzi, Alecsandri, Hasdeu, Eminescu, Slavici, Delavrancea, pentru a numi doar scriitorii reprezentativi, cultivă - la niveluri diferite- dramaturgia istorică, imprimându-i trăsături naționale.

“*Influențele*” străine nu au rămas străine dramaturgilor români. După Alfieri și Voltaire, mereu traduși și “*prelucrați*” de către primii autori dramatici, mai ales Schiller și V. Hugo, au influențat dramaturgia cu caracter istoric la începuturile ei. S-a vorbit chiar despre o “*formulă hugoliană*”, aceasta marcând cu deosebire caracterul pasional al personajelor, de unde tipurile de răzvrătiți, de disprețuitori ai prejudecăților și convențiilor. Cu timpul, particularitățile dramei

romantice hugoliene au devenit frâne în evoluția firească, normală, a dramaturgiei române; avem în vedere grandilocvența tonului, schematismul psihologic, lipsa de unitate a acțiunii, neajunsuri frecvente în scrierile autorilor mai puțin înzestrați. Acestui model francez, cu un destin românesc notabil, pe care l-am înfățișat la vreme, i s-a adăugat modelul Shakespeare, cel de-al doilea mare dramaturg apusean, selectat de drama istorică românească.

Pe Shakespeare, scriitorii români îl cunosc prin drama romantică franceză, romanticii întâmpinându-l cu entuziasm, opera lui fiind o strălucită demonstrație în favoarea tezelor teoreticienilor curentului.¹⁰ Secolul al XIX-lea, în ansamblul lui, reevaluează opera shakespeareană, ajungându-se să se vorbească de o adevărată shakespeareomanie. Nu toți teoreticienii, nu toți scriitorii îl citesc în original. Cei mai mulți o fac prin intermediul traducerilor, localizărilor, al paginilor de critică literară, dar toți au identificat în opera lui *“bucuriile și patimile lumii, strânse într-o sinteză sufletească exemplară.”*¹¹

Cu privire la destinul european al lui Shakespeare, s-a subliniat, în lucrările de specialitate, că redescoperirea lui a început încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când s-a pornit lupta împotriva *“dramaturgiei regulilor”*, luptă începută în interiorul esteticii luminilor, autorul lui *Hamlet* reprezentând argumentul hotărâtor al libertății în artă.¹² Recunoașterea prestigiului său a pornit, mai întâi, din Germania, mișcarea *Sturm und Drang* fiind larg deschisă receptării lui. Pentru Herder, Lessing, Goethe, ca și pentru frații Schlegel, el reprezintă o *“culme a spiritului romantic”* și *“temelie a artei moderne”*. În Italia, este tradus încă de la începutul secolului al XVIII-lea; la fel în Ungaria și Rusia, unde Karamzin, reluând ideile lui Herder și Goethe, îi consideră dramele (în prefața la traducerea piesei *Iuliu Cezar*) un *“tot unitar și desăvârșit, asemenea teatrului de necuprins al naturii”*.¹³

În Franța, destinul lui Shakespeare este mai puțin fericit. Voltaire, reprezentantul atitudinii antishakespeareane, condamnă pe acest *“barbar de geniu”* pentru că n-a respectat *“sfânta măsură”* și *“a amestecat genurile și stilurile, întrebându-se cum poate o națiune eminentă să aprecieze asemenea monstruoziități”*.¹⁴ Abia la jumătatea secolului al XVIII-lea, opera dramaturgului englez este cunoscută și înțeleasă în noutatea și complexitatea ei, dar nu de către marii scriitori, ci de unii autori minori de melodrame, care îl imită. Le Tourneur a realizat, în traducere, o adevărată *“integrală”* shakespeareană, iar Gilbert Pixérecourt, acest *“Corneille al bulevardelor”* și *“Shakespeare francez”*, cum a fost numit, își scrie numeroasele-i melodrame după modelul englez, creând tragedia burgheză, etapă importantă în evoluția dramei romantice de inspirație istorică.¹⁵

Romantismul este mișcarea literară pentru care Shakespeare devine *“învățătorul”*, modelul idolatrizat. Reprezentanții ei, V. Hugo, Al. Dumas, Vigny, Musset, Gautier, îl consideră adevărată forță a naturii, *“concurență a bogăției vieții, amestec de bine și rău, urât și frumos, sublim și grotesc”*. Sosirea unei trupe engleze la Paris, cu mari actori (Kean, Miss Smithson), care au jucat piesele lui Shakespeare a constituit un eveniment în viața artistică¹⁶ și a declanșat deschiderea bătăliei dintre clasici și romantici, când s-a rostit, după spusele lui Stendhal, că *“Shakespeare est un dieu et Racine un polisson”*.¹⁷ Teoreticianul romantismului, V. Hugo, în lupta lui pentru libertate în artă și pentru fundamentarea teoriei și practicii romantice, s-a sprijinit pe Shakespeare, în a cărei operă *“absolută, suverană, imperioasă, ... fără copie”*, a descoperit toate marile antinomii ale lumii. Îi închină o carte omagială, *William Shakespeare* (1864), iar când fiul său, François Victor Hugo, a realizat traducerea integrală a operei scriitorului englez, el o prefățează cu pagini entuziaste, oferind motivațiile preluării acesteia ca model romantic.

În consens cu acest cult declarat al lui Shakespeare, pe întreg continentul european, este și deschiderea literaturii române spre ilustrul model, participând, în acest fel, la schimbările ce s-au produs în mentalitatea și sensibilitatea Europei.

Scriitorul englez începuse a fi cunoscut în cultura română spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, prin traduceri franceze și germane.¹⁹ Trupe de teatru germane dau spectacole, la începutul secolului următor, în Transilvania, la Sibiu, Brașov cu piesele *Hamlet*, *Henric IV*; trupe italiene joacă în Moldova și Țara Românească, *Othello*, *Romeo și Julieta*, *Regele Lear*, *Hamlet*. Pornind de la aceste spectacole, apar și primele comentarii asupra autorului lor, cum sunt cele ale lui Cezar Bolliac din revista sa, *“Curiosul”* (I, 1836), entuziasmat de *“energia și adevărata zugrăveală a patimilor”*. La moldoveanul Gh. Asachi găsim, în carnetele sale de însemnări, multe observații despre Shakespeare²⁰; în propria-i creație, în poezie, nuvele, compuneri dramatice, nu lipsesc elemente din teatrul shakespearian.

În jurul anului 1840, se traducea mult din opera lui, mai ales în urma îndemnului lui I. Heliade Rădulescu. În proiectele *“Bibliotecii Universale”*, concepută după un model francez, figurează la loc de frunte teatrul lui Shakespeare. Se traduc *Hamlet* (Ion Barac), *Iuliu Cezar*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo și Julieta*, *Negutătorul din Veneția*.

Pașoptiștii romantici se apropie și mai mult de scriitorul englez. Bălcescu, Barițiu, Bolintineanu mărturisesc un respect entuziast pentru acest *“clasic al lumii”*, cum îl numește Barițiu.

Trupele lui Matei Millo, Costache Caragiale, Mihail Pascaly joacă piesele lui, instruind și cucerind publicul. Alecsandri, în al cărui teatru istoric se găsesc destule elemente shakespeareene, s-a ferit să se pronunțe deschis despre modelul său. Când Ion Ghica îi cere să prefățeze traducerea dramei *Romeo și Julieta*, realizată de către fiul său, Dimitrie Ghica, el refuză, declarând: "*cine ar avea curajul să se atingă de Shakespeare? Eu, unul, nu. Nu mă ating de cele sfinte.*"²¹

La Junimea, se manifestă același respect pentru Shakespeare, "*nemuritorul*", datorită lui Maiorescu, cititor al pieselor lui încă de pe băncile colegiului din Viena. "*Momentul Eminescu*" marchează, în receptarea scriitorului englez, un punct de vârf, prin înțelegerea exactă a semnificațiilor filosofice și etice ale textelor lui. S-ar putea ca apropierea poetului de Shakespeare să se fi întâmplat încă de pe la 1866, cum susțin unii cercetători²², atunci când concepea poemul *Mortua est* și romanul *Geniu pustiu*. Tot în jurul acestei date, el încerca să traducă piesa *Timon din Athena*, iar după 1870, poetul își mrturisea deschis admirația pentru forța de creație a acestui "*prieten bun al sufletului meu*", în a cărui operă descoperă "*mîile de fețe ale lumii*", concurând "*natura și viața*". În "*Curierul de Iași*" ca și în "*Familia*", a lui Iosif Vulcan, referirile la Shakespeare sunt numeroase, atunci când recenzează piese de teatru și judecă spectacole teatrale, recomandând drept model "*geniala acvilă a Nordului*". Numai printr-un studiu temeinic al universului artistului se poate ajunge "*pe terenul cel grav și teribil, cu materia lui cea exactă istorică*".²³ "*Shakespeare, spune Eminescu, nu trebuie citit, ci studiat și încă astfel ca să poți cunoaște ceea ce-ți permit puterile ca să imiți după el.*"²⁴

În epocă, Shakespeare constituie un argument puternic în gândirea și practica artistică a lui B.P. Hasdeu, care s-a folosit de "*gigantul*" scriitor ca să pună în discuție idei interesante privitoare la raportul dintre literatură și istorie și la construcția dramei de inspirație istorică. Lecția "*marelui brit*" a fost însușită creator de Al. Davila (ca director al Teatrului Național din București, l-a introdus, masiv în repertoriu), de B. Delavraneca, "*plin de rezonanțe shakespeareene*"²⁵, de Macedonski, Șt. O. Iosif, mai târziu de Lucian Blaga, V. Voiculescu și de mulți alții. În perioada interbelică, s-au înmulțit comentariile despre opera lui, prin contribuțiile lui M. Dragomirescu, Gh. Bogdan-Duică, Ion Botez, M. Ralea, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Dragoș Protopopescu. În anii noștri, Matei Călinescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Al. Dușu, Dan Grigorescu au înfățișat destinul românesc al clasicului englez în exegeze de valoare.

Dramaturgia românească de inspirație istorică a secolului al XIX-lea nu a rămas departe nici de "*influența*" dramei romantice ruse (Pușkin) și polonă. Poetul-pelerin, Adam Mickiewicz,

aflat la Paris în emigrație, a fost frecventat de revoluționarii români exilați.²⁶ Ideile lui revoluționare sunt fructificate în gândirea social-politică pașoptistă.²⁷ *“Evanghelia poporului polonez” - Cărțile poporului și pelerinajului polon* (Paris, 1832) - cunoscută intelectualității românești, a înrăurit, prin mesianismul ei, scrisul lui N. Bălcescu și Al. Russo. Gh. Asachi, C. Stamati, B.P. Hasdeu au tradus și prelucrat din poezia romanticului polonez.

Drama istorică românească nu a împrumutat numai unele caracteristici generale ale istorismului romantic polonez, comune și celorlaltor romantisme europene, dar s-a apropiat, în construcția ei, de procedee din lucrările dramatice ale lui Slowacki și Krasinski²⁸, apropiați, prin grandoearea titanică a eroilor și substratul liric al textului, lui Schiller și Shakespeare.

Selectate și asimilate, aceste impulsuri venite din afară, adevărat ferment, au grăbit un proces început. Împrumutând din literaturi cu o mai veche tradiție, dramatizând romane, folosind, pentru început, schema melodramei, valorificând, tot mai intens, interesul pentru istoria națională, drama istorică românească se pregătea, după atâtea acumulări, să se afirme pe căi proprii.

* * *

O cercetare sistematică a dramaturgiei cu subiect istoric din secolul al XIX-lea, urmărită în diacronia ei, ne descoperă o succesiune semnificativă a unor etape ale evoluției. Anii liminari, care despart aceste etape, sunt, se înțelege, arbitrari și convenționali. Din rațiuni metodologice îi folosim pentru a sistematiza și ordona un material vast.

Pentru prima etapă, a *începuturilor*, avem la îndemână puține informații. Scriitorii timpului aveau conștiința rolului deosebit ce-i revenea dramei istorice *“de a educa mai bine decât orice școală”*, cum credea N. Filimon. De utilitatea ei erau convinși Asachi, I. Heliade Rădulescu, C.A. Rosetti, Cezar Bolliac, ultimul scriind clar: *“ori de câte ori auzim că se reprezintă pe scena română o piesă originală, concepută și scrisă în românește, inima noastră tresare de bucurie și, când aflăm mai cu seamă că titlul piesei este dramă și că subiectul ei este tras din istoria patriei, ne înălțăm în mândrie”*.²⁹ Pentru început, realizările nu sunt, încă, la înălțimea convingerilor lor. Multe proiecte au rămas nefinalizate³⁰, altele pierdute, cum sunt *“tragediile originale”* ale lui Asachi: *Mihai Vodă Viteazul*, *Ștefan cel Mare*, *Dragoș, întâiul domn suveran al Moldovei*, dispărute, se pare, într-un incendiu.³¹ Ultima din

ele a fost reprezentată în 1834; o cronică în *"Albina românească"* salută această *"dramă eroică (...), întemeiată pe fapte istorice și înfrumusețată de harurile unui episod interesant"*.³² Pierdute sunt și două lucrări ale lui Bolliac: *Tăierea a 12 boieri la mănăstirea Dealului* și *Radul Vodă*. Din cele ale lui I. Heliade Rădulescu s-au păstrat doar fragmente (*Mihai. În ajunul bătăliei de la Călugăreni*). Ne-au parvenit în întregul lor două texte dramatice: *Plăieșul, logofăt mare* de Th. Codrescu și *Petru Rareș* de Gh. Asachi.³³ Toate prezintă interes doar pentru istoria genului. Singura care poate fi luată în discuție este cea a lui Asachi, acest pasionat om de teatru, deschizător de drumuri în multe domenii.

Pentru teatru, Asachi a manifestat un interes constant, convins de valoarea instructiv-educativă a acestei *"școli practice"*.³⁴ A început cu prelucrări și imitații, considerând că *"prea mult ar fi fost a vorbi deodată românește despre evenimentele eroice"*, de vreme ce, *"limba mea română, alungată din palaturi, se vorbea numai la stână"*.³⁵ Când s-a hotărât să dea drame *"serii"* (serioase), s-a îndreptat spre istorie, impunându-se ca un *"începător al dramei istorice și al repertoriului tragic în creația dramatică românească"*.³⁶

Asachi a plănuisit să realizeze o tetralogie închinată lui Petru Rareș, personaj istoric pe care l-a evocat și în proză, în nuvele. Este de subliniat la scriitorul moldovean această continuă trecere a aceluiași subiect literar din epică în dramă și invers, încă o dovadă a vocației lui pentru teatru.

Ca toți scriitorii timpului, și Asachi urmărește cu sprijinul faptelor acestui voievod, să realizeze o panoramă a trecutului, oferit ca model al virtuților cetățenești. *"A mări eroii României, scria I. Heliade Rădulescu, a-i înălța până la ideal, pentru a sluji de exemplu generațiunilor de noi eroi ce trebuiau formate în epoca contemporană"*³⁷, rămâne scopul imediat al tuturor încercărilor și realizărilor literare. Această orientare generală, manifest declarată, s-a confirmat în demonstrarea și susținerea unor principii politice ale prezentului: patriotism, fidelitate față de domn și țară, respect pentru calitățile poporului.

"Imitarisită" după un text dramatic nedeclarat, *"drama serie (serioasă) în două acturi"* a lui Asachi, înfățișează *"un istoric episod din epoha 1538 acea plină de înfăptuiri de haracter nobil al moldovenilor și aceea se deosebea prin a ei ținere morală și patriotică"*, scria un cronicar, probabil Asachi însuși, în *"Albina românească"*.³⁸ *"Episodul istoric"* se referă la fuga lui Petru Rareș din Moldova, după prima sa domnie și adăpostirea lui într-o cetățuie în munți, unde se afla retras boierul Căliman, *"credincios oștean"* al lui Ștefan cel Mare, al cărui fiu a

fost, pe nedrept, condamnat la moarte de domnul fugar. Trecând peste toate resentimentele sale, Căliman luptă alături de Petru Rareș și oștenii lui împotriva tătarilor, care au asediat cetatea. Eroul principal al dramei nu este voievodul moldovean, cum ar indica titlul ei, ci bătrânul Căliman, un adevărat caracter tragic. Schematic caracterizat, ca de altfel și celelalte personaje, el constituie, totuși, o prezență scenică memorabilă. Ca în toate tragediile clasic-iluministe și dramele romantice, modele de la care s-a plecat, caracterele sunt construite într-o dublă schemă opozițională, ca în drama hugoliană, pe contrastul dintre esență și aparență: esența este datoria și fidelitatea față de domn și țară, ca în tragedia clasică.

Această primă parte a teatralogiei plănuită nu este o *“dramatizare”* a nuvelei cu același titlu, ci *“o operă inițială teatrală”*.³⁹ Partea a doua a dramei (1863) a cunoscut un proces de tranziție invers - este o transpunere scenică, deloc realizată artistic, a părții a doua a nuvelei *Petru Rareș*, apărută în 1854. Acțiunea este abil construită, conflictul încheiat, personajele rămân schematice, iar limbajul cu totul sărac. Asachi nu e, nici în drama sa istorică, nici în toată opera sa literară, sigur pe instrumentul formal. Insuccesele literaturii dramatice din o lungă perioadă de timp se datoresc, în primul rând, neînțelegerii adevăratei importanțe a limbajului artistic. Un alt neajuns, comun textelor dramatice din etapa începuturilor, este lipsa autenticității sub raport istoric. Efortul demonstrativ pentru realizarea unui simbol de actualitate, absența conștiinței detașării față de trecut, *“imitarisirea”* unor texte străine, la care se adaugă și stadiul redus al cunoștințelor istorice, au eliminat - și în drama lui Asachi - posibilitatea realizării veridicității. De la faptele înfățișate până la spiritul și atmosfera vremii (în piesă apar, alături de oșteni moldoveni, *“senatori”*, *“triumviri”*, personajul *“Brutu”*, se vorbește în secolul al XVI-lea, despre *“deputați”*, *“marea adunare națională”* etc.) domnește anacronismul cel mai nereșinut. Reprezentația cu piesa lui Asachi (8 aprilie 1837) *“au pătruns pe privitori de nobile sentimenturi”*, cum se menționează în *“Albina românească”*, dar neverosimilul total nu a trecut neobservat în epocă. B. P. Hasdeu, în importantul său articol, *Mișcarea literelor în Iași*, o critică aspru, *“repudiind-o”* pentru *“lipsa ei de tipicitate, pentru falsificarea adevărului epocii zugrăvite, pentru absența suflului dramatic”*.⁴⁰

Asemenea neajunsuri se întâlnesc și în celelalte compuneri dramatice ale lui Asachi: *Elena Dragoș de Moldavia*, *“dramă istorică originală în trei acte”* și *Voichița de Românie*, *“dramă originală istorică”* (Iași, 1863), care, deși tipărită târziu, dincolo de etapa începuturilor, suferă de același schematism în conturarea personajelor și de un limbaj sentențios exagerat, la

care se mai adaugă multe elemente caracteristice melodramei. Nici încercarea dramatică *Petru I, țarul Rusiei în Iași* (o formă dialogată a episodului luptelor de la Stănilești pe Prut) nu suportă alte considerații literare.

De la imitația unei pastorale din 1816 până la dramele “*serii*” din 1863, se întinde o jumătate de veac de activitate teatrală asachiană. Lacunele artistice, numeroase, sunt explicabile, dacă în judecarea acestei activități se ia în considerare criteriul istoric, care nu trebuie ignorat. Dar, prin mijlocirea compunerilor sale dramatice, Asachi a demonstrat viabilitatea scenică a limbii române (“*ce pe atunci o numeau dialect*”), a încercat o adaptare a tehnicii dramaturgice străine la spațiul românesc și, imitând tragedii clasice și folosind resursele teatralității romantice, a stat în fruntea unei pilduitoare acțiuni patriotice cu program moral, impunându-se ca un deschizător de drumuri și în domeniul teatrului istoric în proză.

Context pașoptist

După 1850, se deschide o altă etapă în evoluția dramaturgiei cu subiect istoric, etapa pașoptistă și a primelor manifestări ale postpașoptismului, cu o producție masivă de scrieri dramatice, a căror finalitate era de a exersa acest fel de compuneri în limba română, și de a crea lucrări originale reprezentative. Formula dramei istorice din această etapă rămâne aceeași: una politică, urmărind un scop vizibil de exaltare națională.

Alegerea subiectelor pieselor se împarte între *Istoria universală* (*Sanuto* de Al. Lăzărescu, *Don Sanji II regele Portugaliei* de C. Halepiu) scrise, cu siguranță, din necesitatea atragerii publicului (textele cuprind povești de dragoste, sfârșite tragic) și *Istoria națională*, valorificată în multe compuneri, dintre care cităm: dramele lui Asachi, publicate în 1863, amintite deja, *Mihul* de N. Istrati, *Curtea lui Vasile Vodă* de Al. Pelimon, *Moartea lui Radu VII de la Afumați* de I. N. Șoimescu, *Matei Basarab sau Dorobanții și seimenii* de G. Baronzi, *Moartea lui Mihai Viteazu la Turda* de același autor-actor C. Halepeu, *Radu Calomfirescu* de I. Dumitrescu - alt actor, *Ștefan cel Mare* de Matei Millo, *Cetatea Neamțului* de V. Alecsandri. Scopul lor *informativ* este evident, urmărind să ofere cât mai multe date despre trecutul istoric, rămas aproape necunoscut marelui public. Multe din piese sunt adevărate cursuri de istorie, cum au fost și legendele sau nuvelele istorice, apărute atunci. Al doilea aspect al instrucțiunii era

unul *formativ*, care nu a lipsit nici lucrărilor dramatice ale primei etape, dar, acum, acesta este și mai subliniat, piesa istorică urmând să fie o lecție de conduită pentru contemporani. Trecutul, înfățișat sub laturile lui glorioase, trebuia să fie un mijloc de mândrie, de exaltare a sentimentului național și un exemplu pentru urmași. Dar, cum momentul pașoptist o cerea, misiunea educativă sub aspect formativ este direcționată spre principii politice precise: lupta revoluționară pentru unitate și democrație. Așa se face că cele mai multe din piesele amintite se transformă în alegorii ale unor principii politice de actualitate. Dar, multitudinea scopurilor și a principiilor ce trebuiau slujite, suprapunându-se lipsei de experiență a dramaturgilor, uneori improvizați, a constituit un factor de mare dificultate pentru menținerea unității valorii simbolice. La fel, istoria națională fiind încă puțin cunoscută, iar conștiința detașării în timp fiind încă redusă, trecutului i se aplică fără discernământ, modul de a gândi și a simți al prezentului. Se ajunge, astfel, la ignorarea veridicității, iar preocuparea pentru autenticitate este minimă. Mai mult, cu modelul melodramei în față, puternic încă, factorul istoric este redus la un pitoresc alimentat de fantezie, format din decoruri, costume și o întreagă recuzită, deloc adecvată existenței românilor în veacurile XVI-XVII: otrăvuri, pumnale, travestiuri, uși secrete etc. La anacronism, se adaugă schematismul personajelor. Cele mai multe din ele devin simple noțiuni, noțiuni etice, în conformitate cu tipologia melodramatică a binelui și a răului. Personajul "*bun*", pur, este distrus de situații vitrege sau salvat prin întâmplări neoboșnite, cu totul imagine. Iubita este totdeauna angelică, părinții - tiranici sau demni și iubitori, pe nedrept loviți de soartă, intrigantul - totdeauna infam, uneltele lui - criminale etc. Cum, în majoritatea cazurilor, politicul se suprapune eticului, tipologia dramaturgiei cu subiect istoric se organizează în mod corespunzător, personajele se confundă cu o noțiune politică, sub aspectul ei pozitiv sau negativ. Când modelul folosit este cel al dramei romantice, personajele sunt structurate conform schemei, prin opoziția dintre esență și aparență. Absența unor adevărate *caractere* rămâne, în continuare, un neajuns al dramaturgiei românești de inspirație istorică. O abatere de la regula generală o constituie doar piesele *Mihul* a lui N. Istrati și *Cetatea Neamțului* a lui V. Alecsandri, în care personajele, deși se încadrează tendinței generale spre noționalizare, sunt mai nuanțate sub latura lor omenească, sunt viabile.

Între caracteristicile generale ale dramelor istorice din această etapă se numără și situația cu totul particulară a conflictului, a intrigii și acțiunii. Puține piese reușesc să aibă un conflict dramatic puternic, un conflict unic. Cele mai multe au două conflicte succesive, bine deosebite

între ele, care împart textul în două bucăți dramatice diferite (*Don Sanji II, Moartea lui Mihai Viteazu*) sau mai multe conflicte, niciunul din acestea nereușind să polarizeze evenimentele. Motivele conflictuale, mereu înmulțite, mai totdeauna, exterioare (un conflict unic, unitar este doar în piesa lui Alecsandri, *Cetatea Neamțului*), sunt determinate de interesul spectacular, iar înmulțirea acestor conflicte pune în umbră conflictul psihologic, deși intriga provoacă nenumărate peripecții, multe din ele erotice. Intriga este, și ea, complicată, supraîncărcată; fapte nemotivate sunt adăugate mereu, în disprețul logicii; scenele erotice, pline de o întreagă recuzită macabră (otrăvuri, răpiri, întâlniri nocturne, omoruri) sunt supraabundente, dar în gustul publicului, doritor de procedee de mare spectacol.

Dispersarea intrigii și absența unui conflict unic sunt urmările inexistenței unei acțiuni unitare. Faptele nu sunt constrânse în desfășurarea lor de nici o regulă, de timp, spațiu sau unitate de acțiune. Totul este supraîncărcat, de aici texte obositoare la lectură. Supraîncărcată este și expresia verbală. *Discursivul* este favorizat de noționalizarea personajelor, de absența conflictului unitar, de lipsa de proprietate a limbii literare, de chiar existența unei valori simbolice, voit suprasolicitată. În *Moartea lui Mihai Viteazu la Turda*, piesa lui C.Halepliu, Florica, fiica voievodului muntean, a cărei dragoste pentru Stroe Buzescu se hrănește doar din patriotism, (*„înfocatul patriotism ce mi-a hrăpit inima”*), ține o predică, încărcată de sentințe, deloc convingătoare: *„după Dumnezeu, mamă, vine patria! Ea are dreptul după Dumnezeu, pentru că este al doilea Dumnezeu al fiecăruia”*.⁴¹ Vorbe mari, teatrale, rostește, ca să exemplificăm discursivitatea exagerată a mai tuturor pieselor, și Radu VII, personajul central, puternic idealizat, al dramei *Moartea lui Radu VII de la Afumați*, de I.N.Șoimescu. Încolțit de împotrivirea și intrigile boierilor, sfătuit de Efrem, confidentul său, să fugă, el răspunde:

“Să fug când moartea plană peste fericirea țării...

Să fug, să las norodul în ghiața morții crude!

O! nu, nu, nu se poate! Este infam păstorul

Ce fuge, lasă turma, când vede că pornește

Asupra-i turbat leul; e laș acel prinț care

Și-aruncă, lasă sceptrul, ce abandonă tronul,

*Când cată să ajute pe fiii săi, POPORUL...”*⁴²

Oarecare naturalețe în exprimare și valori lirice superioare în moralizările politico-ideologice și efuziunile sentimentale se găsesc în drama *Mihul*⁴³ a lui N.Istrati. Reprezentată la 19

aprilie 1852, *"drama originală în trei acte"* a cunoscut un mare succes, comentat în presa timpului.⁴⁴ Comentând piesa, T.T.Burada vorbește de *"efectul cu totul deosebit"* pe care piesa l-a produs, *"fiind o creațiune nouă, neobișnuită până atunci pe scena românească, întrucât aducea în scenă tipurile eroilor istorici ai Moldovei"*.⁴⁵ *"Eroi istorici"* au mai fost *"aduși"* pe scena românească, dar, spre deosebire de alți autori dramatici, N.Istrati o face cu mai multă îndemânare și dintr-un impuls sufletesc mai înalt. Inspirându-se *"din urice"* și dintr-un articol al lui M.Kogălniceanu despre lupta lui Ștefan cel Mare la Baia, autorul, măsurându-și talentul, consideră, în modestia sa, că n-a putut scrie o dramă după *"regulile pretinse de duhurile mari"*, ci doar o *"schită"*, lăsând pe seama unui *"talent privilegiat de natură"*, realizarea unei *"bucăți clasice"*.⁴⁶ În aceeași *"Prefață"*, conștient de dificultăți, el mărturisește: *"Ar fi trebuit drama aceasta să aibă în titlu numele lui Ștefan, de vreme ce el a fost eroul scenei de la Baia; dar, pentru că am prea mult respect pentru acel mare bărbat și prea puțină încredere în pana mea, mărturisesc că nu m-am încumetat a-l prezenta în persoană, las gloria aceasta celor ce o merită și mă mulțumesc, din parte-mi, a trata pe unul din vitejii săi"*.⁴⁷ Viteazul este Mihul, un *"nimini"* *"fără nume și fără avere"*, la început, devenind un erou în lupta lui Ștefan cel Mare cu Matei Corvin. Ca și celelalte piese ale timpului, drama lui N.Istrati prezintă destule neajunsuri în construcție, conflictul dramatic este lipsit de unitate, episodul romantic al iubirii dintre Mihul și Victoria este înecat în multe alte episoade, încărcate de oșteni, zgomot de arme, incendii, vrăji, tribut plătit *"modelelor"* urmate. Autorul reușește, în schimb, mai bine decât alții, în realizarea culorii istorice, în ocolirea grandilocvenței, în folosirea unei limbi bogate și curgătoare. Succesul dramei se datorează, cu siguranță, și prezenței versurilor. *Mihul* este cea dintâi dramă istorică în versuri și curajul ei în a birui greutățile legate de prezența versului între mijloacele de expresie merită apreciat.

Problema teatrului în versuri a fost pusă încă din epoca Luminilor, când, odată cu impunerea dramei burgheze, se simte nevoia unei modificări a condițiilor tehnice ale vechii tragedii. Stilul dramatic pierde, datorită conținutului acestei drame, mai aproape de realitățile imediate, din vechea amploare declamatorie. Se caută un nou mijloc de *"presiune"* asupra publicului și este descoperită versificația, care produce *"o subliniere energică"* și un *"surplus de iluzie"*⁴⁸, ușurând producerea emoției artistice. Drama istorică romantică s-a folosit de vers în obținerea strălucirii formale.

În literatura dramatică română, teatrul în versuri s-a introdus, în condițiile știute, cu mare dificultate, pentru că el dictează câteva condiții spectacolului: o anume ținută și înălțime de

expresie. Două împrejurări i-au înlesnit apariția: modelul străin (francez, german, italian), pus la îndemână de traduceri și adaptările făcute, și existența și succesul vodevilului, gen care, prin cupletele existente în construcția lui, a favorizat introducerea versului și în drama istorică. De la un *“teatru pentru ochi”* (care vorbea publicului prin gest, mimică, intrigă) s-a trecut la unul pentru *“ureche”*, în care *“melodia cuvintelor”* a condus, în cazul capodoperelor, la adevărate spectacole de poezie.

Drama lui N.Istrati, *Mihul* era scrisă în versuri albe *“f la Alfieri”*, cum se menționează într-o cronică a timpului⁴⁹, care adaugă: *“și împărțită f la Victor Hugo în trei perioade”*. Modelul hugolian este comun în epocă, împrumuturi directe sunt, însă, greu de depistat. Unii comentatori⁵⁰ descoperă *“imitația”* lui V.Hugo într-o scenă din actul al doilea al dramei, în care sunt înfățișate, antitetic, tânguiriile bărbaților, femeilor și copiilor moldoveni, luați prizonieri de unguri, și zgomotele banchetelor la care se desfată conducătorii și oștenii lui Matei Corvin. O scenă asemănătoare se găsește în drama *Les Burgraves* a lui V.Hugo. O apropiere mai vizibilă de dramaturgul francez o probează drama lui Gh.Baronzi, poet și romancier, mare admirator al romanticului străin, intitulată *Matei Basarab sau dorobanții și seimenii* (1858), scrisă în versuri (ca mai toate dramele etapei, amintite de noi); în care episodul iubirii incestuoase, dintre frații Aurel și Elena, fiii lui Leon, fost domn al Munteniei, este foarte asemănător cu cel al Lucreției Borgia și al fiului ei, tânărul Gennaro, din piesa *Lucreția Borgia* a romanticului francez. Matei, soțul Elenei, se manifestă tot atât de violent și de zgomotos ca și ducele de Ferrara, soțul gelos al Lucreției Borgia. Cât privește sfârșitul piesei lui Baronzi, supraîncărcată de comploturi, intrigă amoroase, revolte ale oștenilor, planuri ale boierilor ariviști etc., este întocmai celui din *Les Burgraves*, unde recunoașterea copiilor de către părinții muribunzi limpezește niște mistere adânci.

Mai mult decât *“amintiri”* de lectură a dramelor hugoliene se găsesc și în drama *Grigore Vodă* (1864) a lui Alex. Depărateanu, apreciată de Eminescu (în articolul său din *“Familia”*, 1870 - *Repertoriul teatral românesc*), drept *“o genială aruncătură pe hârtie”*⁵¹. Mesajul piesei este altul, dar Grigore Ghica, domnul Moldovei, se vădește în multe împrejurări, un *Cromwell*; fiica acestuia, domnița Elena se manifestă, în reacțiile ei sentimentale, ca Lady Francis, eroina lui Hugo, căminarul Costache se comportă ca nobilul Lord Rochester, Isaac, evreul iubitor de arginți este Manasse din *Cromwell*. Fiecare tablou, fiecare act au câte un titlu, ca în piesa franceză; unul din tablouri, *Omul propune și Dumnezeu dispune*, *“vine de-a dreptul din Cromwell”*.⁵²

Cât privește *“stilul de declamație”*, Al. Depărățeanu, mai atent decât alții la rigorile formei, a reușit într-o limbă, încă puțin sigură în resursele ei, să-i dea versului, prin alternarea rimelor masculine cu cele feminine, un suflu larg, grandilocvent, într-o frază de mare amploare. Monologurile personajelor sale centrale stau alături de cele din *Hernani* sau din *Ruy Blas*.

Dărmănescu:

*“Când toți cu toții, toată canalia impură
Ce sforăie, mănâncă, se-mbată și înjură
Și, fără biciu deprinsă a nu face nimic,
Te teme când ești mare, te scuipă când ești mic,
Și slab fiind tot bunul, potent fiind tot răul,
Ea fluieră victima și-aplaudă călăul,
Fiindcă n-aveai aur și-argint să-i dai, să-i bagi
În ochi, fiindcă n-aveai trăsuri, lachei și pagi
S-o calci, să treci cu caii pe cei ce șterg țarina
Cu fruntea lor, și zice la aur “sărut mâna”,
Fiindcă-n fine n-aveai în patrie la noi
Decât abia o mână de paie pentru boi,
Canalia stupidă, canalia impură
Ce sforăie, mănâncă, se-mbată și înjură,
Deprinsă, până n-o bați, a nu stima nimic,
Zicea râzând de tine: “Ești prost, d-aia ești mic!”⁵³.*

V.Hugo: Ruy Blas:

*“O, ministres intègres!
Conseillers vertueux! Voilà votre façon
De servir, serviteurs qui pillez la maison!
Donc vous n’avez pas honte et vous choisissez l’heure,
L’heure sombre où l’Espagne agonisante pleure!
Donc vous n’avez ici pas d’autres intérêts
Que remplir votre poche et vous enfuir après!
Soyez flétris, devant votre pays qui tombe,
Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe!*

- *Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
Tout s'en va...*⁵⁴.

Important de subliniat este faptul că Depărățeanu nu folosește, ca mai toți autorii dramatici ai etapei, doar modelul hugolian, ci, printre cei dintâi, se îndreaptă spre Shakespeare. Ca și în tragedia shakespearceană, valoarea simbolică a piesei derivă din dezacordul dintre o personalitate de excepție (Costache), torturată de o problemă de conștiință, și mediul ostil în care trăiește. Este o dovadă că autorul iese din tiparele deja consacrate în dramaturgia română cu subiect istoric și se îndreaptă spre drama modernă, drama de conștiință. Cu mijloace shakespeareene este construit și Dărmănescu, personaj contradictoriu, amestec de candoare și infamie, de nebunie și înțelepciune, în care comicul se aliază cu tragicul. Personajele feminine, atent definite sub raport psihologic, compun o tipologie umană romantică, bazată pe opoziția dintre esență și aparență. Încercarea autorului de a realiza, prin varietatea personajelor, o panoramă a umanității în multiplele ei straturi sociale, vine de la modelul shakespearcean și, tot de aici, încercarea de a da mai multă naturalețe versului, prin imitarea vorbirii orale.

Reușita este, în ciuda acestor progrese, parțială. Depărățeanu exagerează prin excesul de complicație a intrigii, folosind recuzita melodramei, de unde lungimi și prolixități inutile. Ambițiile depășesc realizările, dar drama lui istorică prefigurează o reușită a noii orientări manifestate în dramaturgia istorică. Ea face parte dintre acumulările care vor înlesni apariția primei capodopere a teatrului românesc, *Răzvan și Vidra* a lui B.P.Hasdeu.

Momentul B. P. Hasdeu

Format, ca mai toți junimiștii, în alte medii de cultură decât acelea caracteristice generațiilor pașoptiste și postpașoptiste, Hasdeu a reușit să se detașeze, în parte, de contextul contemporan al literaturii române, și, prin selecție critică, să integreze elementele viabile ale tradiției într-o formulă dramatică originală, marcând, prin izbânda sa, o dată definitivă în istoria dramaturgiei de inspirație istorică. A putut s-o facă, pentru că, la înzestrarea artistică nativă, acest "*tânăr genial...stăpân pe toate instrumentele cunoașterii romantice*"⁵⁵, cu o solidă

instrucție, a avut la îndemână informații directe și vaste asupra mai tuturor spațiilor din istoria dramaturgiei europene și înțelegerea exactă a implicațiilor multiple ale fenomenului literar.

Întinsa și temeinica lui cultură ca și concepția literară se conturează, la început, în mediile spirituale ruse și, mai ales, polone⁵⁶. I-a venit ușor, datorită coordonatelor fundamental-romantice ale structurii sale psihice, să se apropie de culturile și literaturile europene ale timpului, fie ele din apus sau răsărit, aflate la jumătatea secolului trecut, în teritoriul istoric al romantismului.

De spiritul literaturii polone s-a apropiat încă de copil. Studiază minuțios limba polonă, pe care ajunge s-o stăpânească temeinic, *“ca pe a mea proprie”*, mărturisește el în jurnalul său intim⁵⁷, iar, în biblioteca tatălui său, Alexandru Hâjdau, care fusese și a bunicului Tadeu, găsește tot ce era, pe atunci, istorie, filosofie, filologie, literatură. La Universitatea din Harcov, în plină *“atmosferă polonizantă”*⁵⁸, cu înversunare întreținută împotriva terorii țariste, are drept colegi și prieteni mulți tineri polonezi, iar ca profesori, nume strălucite: Aleksander Mickiewicz, fratele poetului Adam Mickiewicz, Anton Stanislawski, specialist în enciclopedia dreptului, dar și traducător în polonă al lui Dante, Alfons Walicki, profesor de literatură greacă și tălmăcitor în limba maternă al lui Sofocle și Goethe.

Tânărul Hasdeu, *“jumătate student”*, *“jumătate husar”* și *“jumătate civil”*, cum se caracterizează⁵⁹, care caută, tot timpul, fapta și împrejurarea excepțională, de unde și *“ipostazele de rebel în fața autorităților și de seducător demonic”*⁶⁰ (asemenea lui Peciorin, eroul lui Lermontov), a fost influențat de romantismul revoluționar și naționalist polonez și rus, altoit perfect pe configurarea romantică a structurii sale.⁶¹ Această *“influență”*, *“într-un fel prestabilită de cel influențat”*, a întâlnit *“un receptor capabil să perceapă mesajul, să-l decodifice, să și-l asume și să transforme, din alogen ce este, în autohton”*.⁶²

“Receptorul”, B.P. Hasdeu, era descendentul unei vechi familii de boieri români, *“în sângele căroră se infiltrasă, prin legături de alianță, o bună doză de caracter slav mistic”*.⁶³ Cu o asemenea structură, el asimilează ușor modelul romantic polonez, cu reliefurile lui distinct între celelalte romantisme europene, tocmai prin acea *“intensitate a expresiei literare”*, proprie și romantismului românesc. Temperamentul lui, profund romantic, a vibrat la mesianismul naționalist și religios al acestui romantism. Poemele *Grazyna* și *Konrad Wallenrod*, tragedia *Mazepa* și mai cunoscutele *Pan Tadeusz* și *Dziady (Strămoșii)* ale lui Adam Mickiewicz l-au impresionat mult. (În sonetele sale, scrise în rusește, îl pomenește cu admirație, iar în mormântul fiicei sale Iulia, va pune și un volum al poetului venerat). A citit și tragediile lui Slowacki,

creatorul dramei moderne poloneze, (*Weneda* și *Kordian*) ca și pe cele ale lui Krasinski (*Nedivina Komedia* și *Irydion*) și operele acestor romantici, în care s-a sublimat sufletul colectiv polonez, au avut un rol important în formarea personalității sale sufletești în devenire și în procesul creației.

În același mediu spiritual a cunoscut și sentimentalismul rus, prin Jukovski și Karamzin.⁶⁴ *Istoria Statului rus*, în 12 volume, a celui din urmă, i-a influențat puternic concepția istorică, foarte aproape de cea a lui Kogălniceanu și Bălcescu. Îi citește și îi admiră și pe Pușkin, Tiutcev, Lermontov, care, ca "**valori substanțiale**", s-au integrat în structura lui, înlesnind cristalizarea propriului său univers moral și artistic.

Tot atât de ușor i-a fost să se apropie, prin perfectă cunoaștere a limbilor germană, franceză, engleză, de teatrul romantic apusean, selectându-i, conform aceluiași "**da!**" prestabilit, în primul rând pe Shakespeare și pe V. Hugo. Pe Shakespeare, pe care l-a citit nu doar prin intermediari ruși și francezi, ci, se pare, în original⁶⁵, l-a descoperit, mai întâi, datorită lui Karamzin și Pușkin și, apoi, prin drama romantică franceză de inspirație istorică. Pentru autorul capodoperei *Răzvan și Vidra*, Shakespeare constituie un termen de referință și un argument în gândirea și practica lui artistică. Citindu-l atent, el a putut să-l comenteze și să-l folosească "**într-un sistem negreșit mai original**".⁶⁶

Hasdeu nu se limitează doar la declarațiile entuziaste, cum au făcut mulți dintre predecesorii săi. Folosindu-se de "**gigantul Shakespeare ... din toți poeții cel mai proroc**", pune în discuție idei dintre cele mai interesante cu privire la raportul dintre literatură și istorie și la construcția dramei de inspirație istorică. Prefața la "**tragedia**" *Răposatul postelnic*, publicată în revista "**Din Moldova**" (1862), marchează o dată importantă din evoluția gândirii românești.⁶⁷

În relația dintre istorie și literatură, el crede că drama și nu romanul istoric poate să reîn-suflețească trecutul: "**Trecutul unui popor poate să învie numai într-o dramă istorică**" (subl. n. L.B.). *Romanul istoric e prea monoton, chiar sub pana unui Walter Scott... drama și numai drama este în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a lungi, fără a tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului*"⁶⁸. Evocând trecutul, drama în respectul ei pentru veridicitate, reușește să oglindească și "**caracterul politic și moral al unei epoci**", dar și "**caracterul național ... obiceiurile națiunilor**" în privința etnografiei, așa cum a făcut el însuși în drama *Răzvan și Vidra*. Ca tipologie, drama "**răsfrânge patimile însușite naturii omului**", cum au reușit să facă Sofocle și Shakespeare, "**genii**" așa de "**diferiți**", pe care

el îi “împacă”, punându-i alături: “profunda mea admirație pentru Sofocle nu mă împiedică niciodată de a idolatriza pe Shakespeare. Din Shakespeare am luat mulțimea și caracteristica varietate a persoanelor dramei, ceea ce lipsește tragediei grece.” Din Sofocle “am luat simplitatea intrigei, ce lipsește tragediei moderne, în care evenimentul dramatic apare complicat prin mulțimea actelor; mulțime zadarnică, momentele tragice din natură fiind scurte și trecătoare. Din Shakespeare am luat contrastul dintre sublim și bufon, dintre plâns și râs - contrast care ne întâmpină la tot pasul în viața zilnică și care lipsește tragediei antice, posomorâte de la început până la sfârșit. Din Sofocle am luat patosul ..., arta de a trăda prin cuvinte suferințele fizice și morale, mișcările eroice cari vizitează câteodată mintea și inima omului - parte slabă în tragedia modernă”.⁶⁹

Influențându-i puternic gândirea teoretică, modelul shakepeareean este integrat și în creația lui literară într-un mod original, fără să-i anuleze viziunea autohtonă, propria individualitate. Drama *Răzvan și Vidra* dă posibilitatea să se vorbească despre un anumit tip de receptare a unui model, determinată și de afinități de concepție și de înzestrare creatoare. Hasdeu, în opțiunile sale, unele directe, altele indirecte, pentru modelele europene, a “digerat” hrana aceasta spirituală, a absorbit-o într-un mod particular și, din această “osmoză”, a rezultat o operă nouă. Din viziune autohtonă, pricepere artistică și lectura romantică a unor surse literare străine, s-a născut *Răzvan și Vidra*. Prelucrarea meșteșugită a “influențelor” poate prezida și opere exemplare.

Înainte de a realiza această “admirabilă” dramă, cum o numește G. Călinescu⁷⁰, în conținutul căreia se adună toate dimensiunile psihologice, morale și artistice ale istoricului, poetului, dramaturgului, teoreticianului, lingvistului, folcloristului, Hasdeu își exercită talentul în câteva producții dramatice de inspirație istorică. În anii adolescenței, schițează, în limba rusă, fragmentul dramatic *Domnița Roxana*, cu numeroase reminiscențe de lectură din drama romantică poloneză și din Pușkin (*Evghenii Oneghin*). Motivul dezvoltat în jurul sacrificiului fiicei lui Vasile Lupu, obligată să-l urmeze pe Timuș Hmelnițchi, pentru a salva Moldova, a inspirat o întreagă literatură română și polonă, întemeiată pe izvoare polone, ruse și ucrainene. Subiectul acestei încercări îl va relua, mai târziu, în două versiuni românești: *Domnița Rosanda*, publicată, în 1868, în revista “*Familia*” și cu alte modificări, și sub un nou titlu, *Femeia* (în “*Revista nouă*”, VII, 1875) retipărită, mai târziu, în volumul *Sarcasm și ideal*, 1897.

Sub puternica înrăurire a romanticilor polonezi și ruși, tânărul Hasdeu își construiește “schița dramatică” pe un dublu simbol. Unul este general uman, concretizat într-un personaj

feminin, care prin sentimentele și faptele sale, pune în lumină o idee scumpă autorului: superioritatea caracterului feminin asupra celui masculin. Celălalt simbol este politic, de actualitate: afirmarea patriotismului prin sacrificiul suprem, ca valoare înaltă a condiției umane și civice. Rosanda, deși îl iubește pe principele "*policesc*" Korybut, se jertfește în numele datoriei față de țară.

Elementele de conținut și de formă sunt realizate în conformitate cu o schemă specifică formulei romantice, doar conflictul este construit pe ciocnirea dintre sentiment și datorie, ca în tragedia clasică franceză. De reținut dimensiunea umană a personajelor caracterizate nu printr-o singură însușire dominantă, ca la Racine și V. Hugo, ci prin mai multe calități, ceea ce dovedește existența, mai puternică, în fondul concepției sale artistice, a "*semizeului dramatic*", Shakespeare. Rezultat al acestei coexistențe de modele variate: tragedia clasică, drama romantică poloneză și franceză, la care se adaugă modelul permanent al "*teribilului geniu*" al scriitorului englez, textul dramatic *Femeia* mărturisește, de pe acum, forța creatoare a autorului ei, care știe să asimileze elementele tradiției și ale inovației și să le materializeze artistic într-o formulă originală, în acord cu temperamentul său pasional.

O schiță preliminară este și "*tragedia istorică într-un act*", *Răposatul postelnic*, publicată în revista "*Din Moldova*", 1862, nr.6. Schematică și grandilocventă în expresia ei, Hasdeu adună, în numai 12 pagini, tot arsenalul unei opere de esență romantică: intrigi de culise, crime, trădări, adultere, scene sângeroase, personaje malefice (boierul Moțoc și postelnicul Șarpe (asemănători lui Iago și Richard III)), personaje reluate în romanul *Ursita* și în monografia *Ioan Vodă cel Cumplit*.

Lucrarea este, de fapt, o "*adaptare*"⁷¹ după marile tragedii ale literaturii lumii: de la tragicii greci (Sofocle) la romanticii francezi și italieni și, de aici, la mereu prezentul Shakespeare (în notele și comentariile "*tragediei*", Hasdeu numește, orgolios, numeroasele surse literare asimilate, din întreaga dramaturgie universală, comică și tragică).

Mai interesante sunt, s-a văzut, teoretizările pline de substanță din întinsa *Introducere*, în care se delimitează polemic de tradițiile dramei istorice românești de până la el, afirmându-și, deschis, concepția teatrală și idealul artistic. (O va face, în aceiași termeni, și în articolul *Mișcarea literelor în Iași*, apărut în revista "*Lumina*", 1863, nr.12, când va lua în discuție drama *Petru Rareș* a lui Asachi, atunci apărută).

Hasdeu și-a propus, cum și declară în *Introducere*, să realizeze imaginea “*caracterului politic și moral al unei epoci*”, fără să recurgă, de rândul acesta, la vers, pentru că versul nu poate “*a reproduce o epocă istorică în totala ei simplitate, de a înzestra persoanele dramei cu varietatea caracterelor și limbajelor, de a face să dispară individualitatea autorului*”⁷². Nu a reușit să facă însă ceea ce și-a propus, pentru că, vrând să ajungă la reflectarea veridică a vieții românești, din prima jumătate a secolului al XVI-lea, într-o “*dublă*” imagine “*complementară și simbolică*”, “*particulară*” prin istorie și “*cosmopolită*” prin fondul general uman al personajelor, el ajunge, datorită neînțelegerii caracterului convențional al artei, la o suprapunere totală a imaginii cu “*natura*” oamenilor și viața lor. Principiul veridicității este ignorat, de unde neadevăr istoric și psihologic, artificialitate. Deficitară sub raport artistic, “*tragedia*” *Răposatul postelnic* reține prin obiectivele ei teoretice noi, revoluționare.

După aceste “*exerciții*”, Hasdeu oferă dramaturgiei istorice naționale, într-o epocă de renaștere politică și morală, prima capodoperă a genului, *Răzvan și Vidra*.

Sub titlul *Răzvan Vodă*, drama în versuri, în cinci cânturi, a apărut, mai întâi, în foiletonul ziarului “*Perseverența*”, 1867, (an I, nr.6, în toate numerele din martie până în iunie). În cursul aceluiași an, o tipărește în volum, cu același titlu și puține modificări în text, ca ediția a II-a (nu s-a descoperit nici un exemplar din ediția I)⁷³. Cu titlul de *Răzvan și Vidra* (“*poemă dramatică în cinci cânturi*”) și cu revizuri și adăugări importante, o retipărea, în a III-a ediție, în 1869. Abia după 16 ani, în 1895, Hasdeu publică o nouă ediție, cu același titlu și cu mici modificări. După moartea autorului ei, drama a fost reeditată în nenumărate ediții, unele din ele cu erori⁷⁴. Prima reprezentație a dramei a avut loc la 10 februarie 1867, la București, la Teatrul cel Mare, pe scena companiei Bossel, cu Mihail și Matilda Pascaly în rolurile principale. Reprezentația a fost anunțată în ziarul “*Românul*”, din 8 februarie 1867, în paginile căruia V.A.Urechia o discută la modul hiperbolic, cum va face și I.C.Fundescu⁷⁵. În același an, în paginile “*Convorbirilor literare*”, (nr. 18, din 15 noiembrie), junimistul P.P.Carp îi contestă orice valoare documentară și artistică. Critica pornește dintr-o motivație politică, nu estetică. Când Hasdeu publică ediția a IV-a a dramei, în 1895, își aduce aminte de “*vechea socoteală*” cu P.P.Carp și îi publică, fără resentimente, cronica drept prefața ediției. “*Nu mă sfîlesc de a mulțumi d-lui Carp, plătindu-i cu legiuită dobândă; acum când amândoi suntem bătrâni, o poliță din tinerețe, plătind-o cu aceeași francheță și cu același cavalerism care ne-au distins boierește pe amândoi*”⁷⁶. “*Prisosul de gândire*” al istoricului în dauna dramaturgului, cum scrisese P.P.Carp, în cronica sa, a fost invocat de mulți comentatori:

Pantazi Ghica, I.L.Caragiale⁷⁷, Al. Davila, N.Petrașcu și alții. Eminescu, în articolul *Repertoriul nostru teatral*, propune **“această dramă în cele mai multe privințe bună”** să figureze permanent în repertoriul dramatic național, unde a și rămas până astăzi.

În Prefața la ediția a II-a a dramei, Hasdeu precizează că a dorit să realizeze o **“producere literară, psihologică și istorică”**, plecând de la realități naționale, interpretate în viziune personală, originală. **“În privința istorică, scrie el, avui în vedere două preocupări deopotrivă importante: istoria epocii în genere și istoria lui Răzvan în parte”**⁷⁸. Epoca este **“finitul secolului XVI”**, una din **“perioadele cele mai oligarhice din Analele României. Această luptă de ură între boieri și popor, între avuți și cei săraci, între cei apăsăți și cei ce apăsau, eu m-am încercat de a face pe cât se putea mai plastică”**⁷⁹.

Pentru a se informa asupra acestei epoci, el a pornit de la cronică lui Miron Costin, dar, ca orice romantic, Hasdeu a prelucrat documentul, mutând interesul de la întâmplări, fapte, la interpretare, la **“restaurare”**⁸⁰. **“Subiectivizând”** istoria, ajungând la o înțelegere dramatică a ei, Hasdeu nu se oprește doar la buna ei cunoaștere. El **“citește”** în trecut prin **“puterea unei colosale imaginațiuni”**, iar această lectură artistică, romantică a documentelor îl ajută să treacă de la cunoaștere la creație, devenind din **“uvrier”**, **“artist”**, cum a fost și N.Bălcescu, modelul său.

În **“privința istoriei lui Răzvan în parte”**, autorul dramei pornește de la același document istoric, la care adaugă studiul *Răzvan Vodă* al lui Bălcescu, publicat în primul număr al revistei **“România literară”** (confiscat de ocârmuire din cauza prezenței, în paginile ei, a acestui studiu), iar faptele puține, pe care le descoperă aici sunt **“însuflețite”** pentru a-l transforma pe tânărul, **“născut dintr-un tată țigan și o mamă româncă”**, într-un **“supraom”**, un titan romantic, **“sorf”** să străbată drumul de la mărire la prăbușire și moarte, din **“zenit până în pulberea căderii”**.

Situația dramatică în care este pus protagonistul se află chiar în primul cânt, cu motto-ul **Un rob pentru un galben**. Țigan eliberat, știutor de carte, **“suflet de vultur”**, cu un caracter **“înfocat, generos, eroic și impresionabil”**, iubitor de dreptate și libertate, Răzvan denunță exploatarea și moravurile corupte, recurgând, la început, la versuri satirice, numite **“cîntece de batjocură”**, redactate în forma populară și afișate pe zidurile orașului Iași:

**“Frunză verde de negară!
Norodul plânge și sbiară,
Dar în cer și pe pământ
Nu-l aude nici un sfânt!”**

Elementele fundamentale ale conflictului sunt schițate în declarația lui Răzvan:

“Lumea-și bate joc de mine! Râde lumea de Răzvan!...

O să râz și eu de lume!...Da, vom râde fiecare:

Ea de mine cu trufie, eu de dânsa cu turbare!...

pentru a se amplifica mereu, de-a lungul celor cinci cânturi, până la rezolvarea lui, punând în lumină măreția și zădărnicia luptei omului cu forțe implacabile.

Judecat și condamnat la spânzurătoare pentru vina de a fi scris ***“cântecele de batjocură”***, amenințat de a fi luat rob de către boierul Sbierea, a cărui pungă de bani o găsisese, el fuge peste Prut, în codrii Orheiului, alegând ***“dalba haiducie”*** (Cântul II, ***Răzbunarea***), știind că:

“Numai codrulețul drag

Numai arcu după spate

Dă dreptate la sărac!

Dă săracului dreptate!”

Generos, Răzvan îl eliberează pe Sbierea, dușmanul său, când acesta este prins de haiduci și își duce mai departe lupta pentru dreptate. Dar, judecându-se mereu în comparație cu cei din jur, el începe să-și recunoască superioritatea morală. Gândul ***“măririi”*** își face tot mai mult loc în mintea sa ca și hotărârea de a șterge, prin putere, ***“pata”*** originii sale țigănești. Voința de a-și depăși condiția umilitoare, impusă de împrejurări și mentalitatea oamenilor, degenerază într-o patimă distrugătoare, modificând caracterul uman al eroului, mai ales după apariția Vidrei (Cântul III, ***Nepoata lui Moțoc***). Acest proces de modificare a conștiinței eroului, urmărit cu meșteșug artistic, adâncește dramatismul elementului psihologic, care, adăugat celui social, la fel de puternic, dau o semnificație tragică deznodământului.

“Setea de a merge înainte” îl pierde pe Răzvan (Cântul IV, ***Încă un pas***). Căpitan în armata polonă, hatman în oastea moldovenească, el îl trădează pe Aron Vodă, îl doboară de pe tron și îi ia locul. Ajuns pe scaunul Moldovei, împotriva normelor sociale și morale ale vremii sale, (***“nu se cade s-apuce scaunul țării orice neam”***, spune țăranul Tănase, reprezentantul mentalității poporului), Răzvan se prăbușește prin moarte, înainte de a se vedea, cum aspirase, ***“împărat al românilor”*** (Cântul V, ***Mărirea***).

Cunoașterea subiectului dramei ne dă posibilitatea să punem în discuție structura unitară a conflictului, care se adâncește cu fiecare cânt, tocmai prin completare reciprocă și nu prin opunere⁸¹ a ***“istoriei epocii”*** și a ***“istoriei lui Răzvan”***, adică a elementului social și al celui psihologic. În primele două cânturi, Hasdeu insistă, cu multe detalii de ordin social și moral, pentru a motiva ***“mânia mizantrouă”*** a eroului și a explica ***“istoria”*** lui, istoria înălțării și

căderii lui. Abia în pragul morții, Răzvan înțelege zădărnicia *“goanei”* sale spre putere, spre mărire. *“Mărirea deșartă și iubirea de arginți, acestea sunt niște neputințe iuși ale sufletului”* este motto-ul piesei, extras din *Cazania* Miropolitului Teofil (1644).

“Am biruit și mor”, spune Răzvan, rănit în lupta cu polonii și, arătând spre Sbierea, mort, și el, cu lada de galbeni în brațe, îi spune Vidrei:

“Nu-mi ziceai tu, oare, Vidro, să flu întocmai ca Sbierea?”

Eu cu cinstea și mărirea, el cu prada și averea!

Dar ce-i trebuie acum mii de galbeni în grămezi?

Ce-mi folosește domnia? Pe-amândoi aci ne vezi

Praf, pulbere și cenușă!...Nebuni ca din lăcomie,

El pentru-o biată lescaie, eu pentr-un ceas de mândrie,

Necruțând nemica-n lume, neștiind nemica sfânt,

Uitam că viața-i o punte dintre leagăn și mormânt!”

Vechea temă *“fortuna labilis”*, cu largă circulație în Evul Mediu european, valorificată în motivul *“vanitas vanitatum”*, individualizată, de la Miron Costin înainte, în toată literatura română, este prezentă și în versurile lui Hasdeu. Reprezentant al spiritualității românești, el pornește de la *“sfintele cazanii”*, pentru a accentua morala conflictului și a sublinia semnificația etică a dramei. Ideea deșertăciunii oricărui act îndrăzneț al vieții este întărită, din nou, atunci când, Răzvan, murind, îi spune Vidrei:

“Vidro... draga mea... ascultă-o rugămintă...”

Ești mamă...

Învăță copilul nostru ca să nu dorească-n veci

Bunuri ce sclipesc ca sticla, bunuri fragede și seci”.

Semnificația politică de strictă actualitate a dramei este evidentă. Ca în întreaga sa activitate civică, publicistică, științifică, și în opera literară, se evidențiază limpede cele două idei dominante ale concepției sociale: democratismul și patriotismul. De aici intenția politic-polemică în evocarea trecutului, imaginea apoteotică a patriei și elogiul sentimentului de dragoste pentru ea, de la începutul cântului al IV-lea, în versuri incandescente, de adevărată poezie:

“Nistru! Nistru! Până acum știut-am să mă feresc,

De-a trece pe lângă țarmu-i ca să mă ispitesc!

Și să nu-mi aduc aminte că rămâi în țări străine

Pe când scumpa mea Moldova nu-i departe de la mine!
Astăzi însă de nevoie mă simții împins la mal
Căci dorul țării răzbate pân și sufletul de cal...
Nainte-mi se dezveliră, șerpuind ca un balaur,
Holde și câmpii, în care, jucând printre spice de-aur,
Se zăreau, ca pietricele presărate pe-un inel,
Busuioc și garofiță, toporaș și ghiocel,
Iar prin ele-n depărtare, un Răzvan muncind la soare.
Le văzui acele locuri și din văz le sărutai,
Țara-mi unde însuși iadul parcă se preface-n rai...

Dor de țară, Dor de țară!"

Nu puțini comentatori au apropiat acest monolog al dragostei de țară, notabil prin autenticitatea sentimentului, de unele pasaje din drama *Richard III* a lui Shakespeare. Asemănarea este una de suprafață. Hasdeu n-a avut nevoie de un model străin ca să-și comunice dragostea de țară, sentiment care, la el, este o realitate interioară puternică și nu o simplă aparență exterioară. În publicistica și poezia sa, el și-a exprimat deschis opțiunile politice; în dramă și le învâluie într-o ficțiune istorică⁸².

Evocând trecutul, Hasdeu, ca toți scriitorii pașoptiști, nu-și uită timpul propriu și problemele acestuia. Dar, raportul dintre reconstituire și optica prezentului este mereu păstrat, spiritul vremurilor de altădată nu este trădat. Este o dovadă de istoricitate și veridicitate bine înțelese. Tot atât de bine a înțeles și raportul dintre dat și inventat, dintre rigoarea faptelor istorice și elementul ficțiunii. Spre deosebire de primele sale încercări dramatice, în *Răzvan și Vidra* evocă trecutul cu libertatea imaginației, acoperă petele albe lăsate de documentul istoric, dar nu ajunge la o autenticitate absolută. Recunoscând caracterul limitat al acesteia, el ne înfățișează o lume veridică, plauzibilă, în care au loc întâmplări verosimile și se mișcă personaje viabile.

Evident, eruditul Hasdeu se face simțit în *Notele istorice*, adăugate piesei (în josul paginilor sau la sfârșitul ei), în reconstituirea fidelă a vieții sociale și morale, prin înfățișarea unor "*instituțiuni și obiceiuri*" (moravuri, organizare civică, legislație, credințe, superstiții etc.). O aplecare spre pitorescul istoric există, fără exagerare însă. Măsura este păstrată și în reconstituirea detaliilor materiale ale "*finitului secolului al XVI-lea*" și în lexic.

Mai mult, ca puțini autori dramatici de până la el, Hasdeu realizează culoarea istorică, recurgând nu numai la componentele materiale ale epocii, ci și la cele psihologice, reușind să creeze autenticitate, prin varietatea *"fețelor"* și complexitatea lor caracterologică.

Există o mare *"densitate de populație"*⁸³, un număr mare de personaje în dramă: principale, secundare, episodice. Cele principale sunt caractere complexe, cu modificări importante pe parcursul evoluției lor, nu ușor de definit, cum este Răzvan.

"Înfocat, generos, eroic și impresionabil", îl caracterizează Hasdeu în *Prefață*. Sunt însușirile unui erou romantic, un *"Ruy Blas al romantismului românesc"*, cum l-au văzut cei mai mulți comentatori ai piesei⁸⁴. În realitate, el este mai mult decât un Ruy Blas al lui V.Hugo, pentru că acest personaj - pivot al întregii construcții dramatice nu încapă într-o singură formulă. El se află în continuă transformare, cu manifestări uneori neașteptate. Este mai aproape de Richard III, de Othello, de personaje shakespeariene și nu de cele hugoliene, definite, de regulă, printr-o singură dominantă.

"Om de voință și de putere", cum l-a caracterizat G.Călinescu, *"un damnat semet, contrazis de timp și de împrejurări"*⁸⁵, Răzvan este un individ de excepție, care încearcă să-și depășească destinul. El este un *"titan preeminescian"*, dominat de o pasiune distrugătoare, ca multe din personajele lui Shakespeare, iar, din ciocnirea eroului cu forțele implacabile rezultă conflictul dramatic al piesei și multiplele ei semnificații simbolice. În acest element fundamental al construcției dramatice este shakespeariene drama lui Hasdeu și nu în cele câteva asemănări concrete și superficiale, invocate în mod obișnuit, prin comparația Vidrei cu Lady Macbeth sau a lui Tănase, Vulpoi, Răzășul cu personaje masculine din *Henric V*.

S-a spus că Hasdeu *"subiectivizează"* personajul lui Răzvan, că în acest *"suflet de erou"* (*"numai eu singur sub soare"*), cu conștiința însușirilor și posibilităților sale, care declară război lumii (*"o să răz și eu de lume"*), s-ar afla însuși scriitorul, că Răzvan ar fi *"proiecția lirică mascată a pasiunilor, neliniștilor și nostalgiilor sufletului hasdeian, chinuit de obsesia atingerii absolutului pe toate planurile"*⁸⁶ (*"oftarea-mi lungă aice-i înghețată, suspin cristalizat"* - spune scriitorul în *Dedicațiune*), că *"mândra patimă de a crește tot mai mare și mai mare"* ar fi *"o constantă în egală măsură a eului hasdeian"*⁸⁷. Nu considerăm că trebuie să descoperim neapărat elemente autobiografice în dramă. Dacă acestea există (pentru că, este sigur că Hasdeu a pus și ceva din propriile aspirații și reacții față de ostilitatea celor din jur), ele se leagă de problema geniului și a destinului lui tragic, în încercarea de a învinge prejudecățile de rasă și clasă.

Titan în "*hipertrofia conștiinței de sine*"⁸⁸ și în orgoliul lui fără margini, Răzvan nu este, totuși, un om slab, căruia doar Vidra i-a "*inoculat*" ambiția, cum afirmă mai toți comentatorii, apăsând pe o "*conștientizare a forței*", abia după întâlnirea cu ea⁸⁹. Mai aproape de adevăr este opinia lui Mircea Anghelescu: "*Vidra este umbra neliniștitoare a unei voințe de realizare*", este "*alter ego-ul, dublul ascuns al unei imense ambiții, rezultate din marile sale înzestrări*"⁹⁰. Titan, Răzvan nu este mai puțin om. El iubește, are remușcări, își recunoaște vina, iar scena finală a dramei îl înfățișează cum reacționează el după legile obișnuite ale caracterului uman. Ca și Shakespeare (lecția "*marelui brit*" este evidentă), Hasdeu a depășit titanismul și a regăsit, în titan, omul. "*Această victorie repetată a omului în titan determină*, scrie Tudor Vianu, *locul special al lui Shakespeare în istoria literaturii și explică iubirea arătată operei lui de-a lungul secolelor și în toate părțile lumii. Shakespeare este unul din poezii cei mai umani ai lumii. Măreția lui e făcută din substanța noastră, a tuturor*"⁹¹.

Tot atât de bine este construită, în substanța sa umană, și Vidra. Ea este tipul "*femeii virile*", a cărei prezență în literatura română a urmărit-o Eugen Lovinescu, în studiul *Psihologia feminină în literatura dramatică*⁹². "*Un amestec de Doamna Chiajna și Lady Macbeth*", spune criticul⁹³. Modelele pot fi oricând - cum au și fost - invocate, dar Vidra se depărtează, totuși, de prototipul său românesc și de cel universal, pentru că Hasdeu nu o înfățișează numai ca pe un personaj rigid, liniar, dominat doar de o ambiție fără margini. Ea este și femeie, este umană și își are propria ei dramă. Își părăsește, prin iubire, condiția socială (este nepoata marelui boier Moțoc), are slăbiciuni "*mulierști*" (vise, presimțiri rele), își trăiește sincer "*cumplitul mumei dor*". Vidra are însușirile caracteristice feminității: are și forță și demnitate, iar în ultimul act se ridică, sus, pe scara morală. Este un caracter complex și unitar, individualizat progresiv, ca și Răzvan, de-a lungul celor cinci cânturi, iar în definirea structurii sufletești, în umanizarea ei, Hasdeu a folosit, pe linia viziunii sale autohtone, românești, dominantă, și în această dramă, sugestiile venite și de la personajele feminine ale baladelor populare, bine cunoscute și bogat valorificate în creația sa literară.

Celelalte personaje sunt caracterizate, și ele, prin combinarea elementului social-istoric cu cel psihologic. Ca urmare a programului ideologic și politic al piesei, Hasdeu împarte "*persoanele*" în două mari categorii, care reflectă situația socială a vremii: boierimea și poporul. În numele democratismului, ("*democrat până în miezul oaselor*", spunea, despre el, Iosif Vulcan), și al antiaristocratismului său, dar respectând și schema romantică, el definește personajele pe opoziția

bine-rău. Boierii Sbierea, Ganea, Bașotă sunt caracterizați numai prin trăsături negative, în timp ce Tănase, Răzașul, Vulpoi, reprezentanți ai poporului, sunt înzestrați doar cu însușiri pozitive. Ele rămân unilaterale din punct de vedere psihic: ajung la complexitate doar prin adăugarea elementului social. O imagine veridică a umanității epocii se dobândește și prin atenta individualizare a personajelor episodice: târgoveții, fetele, dascălul, haiducii. La fel procedează și în definirea celei de-a doua subdiviziuni ce o stabilește pentru personajele dramei: românii și străinii (căpitani poloni, iscoade muscălești), în caracterizarea celor din urmă folosind bogat ironia.

Există, așadar, în *Răzvan și Vidra*, o mare “densitate” de personaje, de o evidentă complexitate caracterologică și, în această “*multitudine și varietate a persoanelor*”, recrutate din lumea celor “*de jos*” ca și în atitudinea față de ea se poate stabili o analogie cu *Boris Godunov*, drama lui Pușkin, unde se întâlnește o magistrală imagine a umanității ruse, dacă nu se uită că, în toată construcția dramei, Hasdeu integrează, conform viziunii sale, elemente și atitudini din istoria și realitățile românești.

În istoria literară s-a scris mult (după observațiile lui I.L. Caragiale, din articolul său, *O cercetare critică asupra teatrului românesc. Literatura în teatrul nostru*) despre “*structura de poveste*” a dramei, despre lipsa ei de unitate și despre aspectul epic al acțiunii. Drama are, este limpede, un ritm lent al evoluției, dar, cu siguranță, autorul a recurs la acest “*principiu rapsodic*”⁹⁴ pentru a realiza o gradație în desfășurarea acțiunii și a conflictului, pentru a motiva transformările din existența și psihologia personajelor principale și a evidenția rezolvarea tragică din final.

Unele lungimi există, dar nu se exagerează cu episoade narative nemotivate. Spre deosebire de înaintașii săi, aflați sub influența, neasimilată suficient, a modelului hugolian, Hasdeu nu recurge la lovituri de teatru și exaltări ale pasiunilor. Tirade există, ca și enumerații și interogații, pentru că scriitorul trăiește alături de personajele sale, el simte “*florul*” și “*inima simțea în adâncul său ce scria și când inima simte, condeii devine ... ca bătăile pulsului*”⁹⁵, dar nu ajunge la o dezvoltare exagerată a monologului. Eugen Lovinescu este convins că, sub acest raport al strălucirii oratorice a tiradelor, “*s-ar putea arăta până în cele mai mici amănunte ghiara suverană a lui V. Hugo în suveranitatea lui cea mai tăgăduită azi*”⁹⁶. Observația este exagerată. Modelul hugolian n-a fost, desigur, ocolit, dar acesta întâlnește o conștiință artistică activă, care știe să selecteze atât cât a avut nevoie pentru înfrumusețarea aspectului formal al textului dramatic. În rest, se limitează la propria viziune și la sugestiile venite de la Sofocle și Shakespeare, modelele deschis mărturisite.

În ciuda celor afirmate în prefața *“tragediei”*, *Răposatul postelnic*, că versul nu slujește ideea, Hasdeu folosește, în *Răzvan și Vidra*, versul, pentru a mări potențialul liric al textului dramatic, un vers lung de 14 și 16 silabe, chiar 18, alternându-l cu altul, de 13, 15 silabe și chiar mai scurte, caracteristice producțiilor populare.

Pe urmele alexandrinului francez, folosit de teatrul istoric în versuri din secolul al XIX-lea⁹⁷, autorul dramei ignoră *“cerințele accentelor”*, înregistrând un *“cusur”* în *“felul versificației”*: *“pretutindeni, accentul firesc al vorbirii este răsturnat, astfel că rare sunt cuvintele care, în citirea ritmică a versului unde se găsesc, să sune așa cum se aude sunând în vorbirea obicinuită.”*⁹⁸ Caragiale are dreptate. Versul francez se bazează pe elementul duratei și nu pe raportul variat al succesiunii silabelor accentuate față de cele neaccentuate, în limba franceză cuvintele având același accent, pe ultima silabă. Din această cauză, la lectura dramei, în unele pasaje, trebuie să se deplaseze accentul, pentru a se ajunge la coincidența dintre accentul propriu al cuvântului și cel caracteristic metrului trohaic sau iambic. Un neajuns de ordin metric, propriu întregii versificații românești, aflate încă în perioada stabilizării ei.⁹⁹

“Gânduri curate, spuse limpede cu vorbe frumoase românești”, scrie Caragiale în finalul observațiilor sale pe marginea dramei lui Hasdeu. *“Vorbele românești”* sunt cu adevărat frumoase, pentru că cel ce le folosește recurge la vocabularul românesc, în care elementul arhaic se alătură celui popular și neologicistic fără ca spiritul limbii să fie corupt. Lingvistul și artistul Hasdeu au fost preocupați, în aceeași măsură, de forța expresivă a textului dramatic. Cu puterea de discernământ și de evaluare critică, a selectat sugestiile primite de la Sofocle, Shakespeare, V. Hugo, Manzoni, Mickiewicz, Pușkin, le-a filtrat prin propria-i viziune¹⁰⁰ și a creat o dramă puternică, prezentă de la 1867 înainte, în repertoriul permanent al teatrului românesc. Prin existența ei, drama *Răzvan și Vidra* precizează și îmbogățește personalitatea umană și artistică a autorului, fixându-i un statut valoric superior în evoluția literaturii dramatice naționale.

Tentative post-hasdeiene

În acțiunea novatoare, deschisă în evoluția dramei istorice din această etapă, B.P. Hasdeu nu a fost singur. Apar tot mai mulți autori de piese de intenție tragică, ale căror scrieri nu ating altitudinea artistică a dramei hasdeiene, dar, în noul context social-politic și cultural, când

mentalitățile se radicalizează și viața publică se maturizează, ele își sporesc potențialul ideatic al conținutului și caută o diversificare corespunzătoare a formelor de expresie. Evocarea trecutului istoric este continuată într-un registru mai grav, luându-se în dezbattere probleme de actualitate. În formele de expresie dramatică, puternică rămâne experiența romantică franceză, prin V. Hugo, Alex. Dumas - tatăl și chiar Alfred de Vigny. Această experiență este asociată și, cu timpul, chiar limitată de modelul shakespearian. Cu toate dificultățile de abordare a acestui nou model, el nu este, totuși, ocolit. **"Influența"** tragediilor shakespeariene va fi mai puternică în dramele istorice ale scriitorilor legați de direcția junimistă. Unii din aceștia, făcându-și studiile în Germania și citind filosofie și literatură germană, vin în atingere cu cultura germană a timpului, unde, se știe, datorită lui Hegel, Goethe, Schiller, prestigiul clasicului englez era deosebit de puternic.

Nu puține ecouri shakespeariene le-am descoperit în drama istorică a lui Al. Depărateanu. Ele nu lipsesc nici în cea a prolificului scriitor D. Bolintineanu, care nu rămâne străin de noua orientare postpașoptistă, oscilația între tradiție și inovație fiind evidentă în creația lui. Silit de mizerie, pentru a supraviețui, el scrie și tipărește, la intervale foarte scurte, nenumărate drame care trebuiau să răspundă cererii, să placă publicului. Răgaz pentru finisarea lor nu a avut la îndemână; nerealizarea stilistică este rezultatul ritmului rapid de elaborare. Cele scrise în primii ani, reflectă o concepție mai sistematică, urmărită cu mai multe scrupule. În graba creației pentru **"vânzare"**¹⁰¹, ambițiile au fost tot mai puține și se pierd în efortul de a asigura desfășurarea ofertei.

În ansamblul lor, piesele lui Bolintineanu sunt alegorii ale ideilor din gândirea politică pașoptistă: idealul unității, al măririi și demnității naționale sau decadența țării sub loviturile dușmanilor din afară sau ale boierilor uneltitori din înăuntrul țării. Trei din primele piese îl au în centrul acțiunii pe Mihai Viteazul: **Mihai Viteazul condamnat la moarte**, dramă în trei acte, 1867; **După bătălia de la Călugăreni**, dramă în trei acte și în versuri, 1868 și **Mărirea și uciderea lui Mihai Viteazul**, dramă în versuri în cinci acte, 1868. În prima dramă, în tradiția dramaturgiei de inspirație istorică de până la această dată, se face glorificarea voievodului Mihai și a operei sale unificatoare. În celelalte două, este reluată aceeași problemă în situații noi: compromiterea actelor de vitejie și patriotism ale unui voievod exemplar, datorită trădării celor din jur. Personajele acestor drame, masculine sau feminine (Mihai Viteazul, armașul Mihalcea, tânărul boier oștean Stroe Buzescu, Florica, fiica voievodului etc.), sunt purtătoare de idei și

sentimente nobile, dar păcătuiesc prin schematism și didacticism. În caracterizarea personajelor, Bolintineanu folosește doar "**albul și negrul**"¹⁰², ceea ce contravine adevărului istoric. Autorul a încercat în aceste prime piese, la care poate fi adăugată **Brâncovenii și Cantacuzinii**, al cărui erou este domnul-martir Constantin Brâncoveanu, să dea personajelor sale și un relief psihologic, după modelul tragediilor lui Shakespeare, dar interesul psihologic este doar declarat și nu realizat, ceea ce le face să rămână, în continuare, ilustrări ale unor noțiuni politice. În piesele menționate, există un conflict inițial (conflictul țării cu dușmanii săi), dar acesta se dizolvă în combinații inutile, în care nici autorul nu mai ajunge să se descurce. Intriga se complică prin fapte independente de conflict, cu multe elemente melodramatice, ca să devină "**distractive**", să placă publicului. Așa se întâmplă, de exemplu, și în drama **Despot-Vodă**, foarte aproape de modelul hugolian; se reproduce întocmai o întreagă scenă din **Ruy Blas**. În scena a treia din actul I, Lăpușneanu intră în divanul domnesc și dă peste boierii hrăpăreți, care își cântăreau avantajele materiale: apostrofa domnitorului: "**Poftă bună, Domniile Voastre. V-am auzit bine, merge țara! Na și ție, na și mie ...**" e aproape de cea a lacheului devenit ministru: "**Bon appetit, messieurs ...**". Lipsite de conflict - condiția tehnică a dramatismului - și de unitatea acțiunii, piesele rămân simple narațiuni dialogate. Deficiențele se accentuează în dramele apărute către capătul vieții, redactate cu o grabă și mai compromițătoare. Din drame istorico-eroice, ele devin istorico-erotice: **Ștefan-Vodă cel Berbant**, dramă în patru acte, inspirată, evident, după **Le roi s'amuse** a lui V. Hugo (în care un principe viteaz și generos este transformat într-un desfrânat și criminal din vina boierimii trădătoare), **Alexandru Lăpușneanu**, dramă în trei acte, unde un domn iubitor de țară devine un sadic, însetat de sânge (datorită aceluiași intrigă boierești; cu influențe vizibile din **Macbeth** a lui Shakespeare (ca și Macbeth, domnul are viziunea sângelui victimelor sale care-i pătează masa, intră în bucate și în vin)), **Ștefan Gheorghe-Vodă sau Voi face doamnei tale ce ai făcut tu jupânesei mele**, dramă în cinci acte, în care ineditul galant face să se piardă intențiile acuzatoare. La acestea, se adaugă **Despot-vodă**, dramă în proză în cinci acte, 1868, **Mihnea-vodă care-și taie boierii**, dramă în versuri în cinci acte (personajul feminin este construit după modelul Lady-ei Macbeth), **Postelnicul Constantin Cantacuzin**, dramă în versuri în trei acte, **Sorin**, poemă dramatică în versuri și altele. Textele rămân o dialogare fidelă a unor episoade extrase din cronici; invenția dramaturgului se face simțită numai în adăugarea complicațiilor erotice. Prin atenția acordată valorii simbolice politice, de strictă actualitate, ele sunt lipsite de autenticitate sub raport istoric.

Lipsește și autenticitatea sub raport uman; interesul psihologic, sumar urmărit în primele piese, este, acum, în întregime, părăsit. Caracterul lor discursiv este pronunțat. Ușurința în versificare rămâne însă o caracteristică a talentului său poetic. Ignorând regulile tehnice ale genului, Bolintineanu aplică, în dramele sale, structura discursivă a legendelor și baladelor sale istorice. În *Mărirea și uciderea lui Mihai Viteazul* (epopeea ardeleană a voievodului Unirii), Mihai rostește: *“Eu nu vă urez viață aice pe pământ/ Dar vă urez eu vouă un glorios mormânt”*, cum o făcuse și în legenda sa, *Mihai scăpând stindardul*. Multe tirade lungi, ritmuri și rime egale și banale, care se repetă de la piesă la piesă și de la act la act, le fac obositoare și plictisitoare la lectură. Supuse ironiei lui B.P. Hasdeu, aspru criticate (pentru vulgaritatea scenelor erotice) de Eminescu, dramele lui Bolintineanu au fost puțin reprezentate pe scenele românești. S-au făcut cunoscute doar prin tipărirea și difuzarea lor în cadrul unor abonamente, cu răspândire largă în toate provinciile românești.

Între dramele istorice ale acestei etape se situează și cele ale lui V.A.Urechia. Ele se așează în prelungirea tradiției pașoptiste, *“re-modelată”* prin combinarea, în diverse variante, a elementelor conturate anterior cu sugestii din dramaturgia universală, într-un amestec vizibil de V.Hugo și Shakespeare.

Vornicul Bucioc, dramă istorică în cinci acte, jucată, pentru prima oară, în martie 1867, este una dintre cele mai interesante. Valoarea simbolică cu finalitate educativă este aceeași: glorificarea virtuților străbune. Purtătorul mesajului este vornicul Bucioc: în împrejurări complicate ale vieții, dă dovadă de vitejie, înălțime morală, patriotism. Conflictul piesei este unul de factură clasică, preluat din tradiția lucrărilor dramatice caracteristice primei etape din evoluția dramaturgiei istorice: lupta dintre datorie și sentiment. Vornicul Bucioc cunoaște toate fărădelegile săvârșite de domnitorul Gaspar Grațiani, nedrept și desfrânat, care a ridicat împotriva sa boierimea și poporul. El nu acceptă însă să se răscoale, domolește revolta poporului, care îl amenința pe domn, pentru că, spune el, *“la școala bătrânilor am învățat a crede, cum crede creștinul în Cristos, că un jurământ dat trebuie păzit”*¹⁰³. Nu altfel gândește Miron Costin (izvorul folosit), care considera voința poporului de a-l pedepsi pe Gaspar Grațiani *“spurcata-și groaznică faptă și neauzită”*; *“domnul la toate primejdiile lui ferit trebuie, că oricum este, de la Dumnezeu este”*¹⁰⁴. (Se prea poate ca V.A.Urechia să facă aluzie la împrejurări politice: detronarea lui A.I.Cuza (1866) și aducerea în țară a unui prinț străin). Irina, soția lui Bucioc, râvnită de domnitor, este ucisă de un trimis al acestuia. Cu toate acestea,

vornicul luptă pentru domn, gata să moară pentru a-l salva: *"Un domn la țeapă! Unul lui Dumnezeu, acela a cărui frunte a sfințit coroana lui Ștefan și a lui Alexandru. O! duceți-mă, la picioarele lui..."*¹⁰⁵. Comportamentul exagerat, nefiresc al personajului compromite situații autentice dramatice.

V.A.Urechia era istoric de formație. Cunoștințele istorice îi sunt solide, dar el nu are puterea de sinteză și intuiția artistică a prietenului său Hasdeu, de aceea reușita este numai parțială, imaginea trecutului fiind mai mult o demonstrație de erudiție (se citează, des și exact din cronicile moldovenești) și mai puțin o realizare de culoare locală. În comparație cu anacronismul total al altor drame istorice, intențiile lui V.A.Urechia merită reținute și apreciate. Realizările - și ele parțiale - în individualizarea personajelor sub raport psihologic reprezintă, de asemenea, o contribuție remarcabilă. Autorul a urmărit să construiască personajul Bucioc, ca un caracter puternic, de excepție, ce cunoaște complicate lupte sufletești (pe linia modelului clasic, combinat cu cel romantic). În analiza trăirilor afective ale acestuia, nu reușește să ajungă la nuanțe. Sub presiunea valorii simbolice, glorificatoare a virtuților strămoșești, el evoluează nefiresc, în afara logicii sufletești celei mai elementare, transformându-se într-o noțiune cu conținut politic; fidelitatea față de domn. Nici alte personaje, ca Gaspar Grațiani, Lupu, nu prezintă interes sub raport psihologic, comportamentul lor rămânând unul de suprafață. Personajul feminin, Irina, soția tânără și credincioasă a bătrânului vornic, este mai realizat sub raportul trăirilor ei sufletești, mult complicate. Este prezent și personajul colectiv, poporul, a cărui tipologie sub raport social este bine surprinsă. Realism social, tipologie socio-psihologică variată, încercări de individualizare, fără să se ajungă la complexitate și relief sufleteșc, sunt însușiri care marchează un salt calitativ.

Romantic declarat, cum s-a arătat în mai multe din mărturisirile sale, V. A. Urechia respinge regula clasică a unităților, proclamând libertatea acțiunii. Intriga este, într-adevăr, concepută în spirit romantic, fără constrângeri în timp și spațiu, dar limitată de datele conflictului. Episoade de prisos nu se găsesc, nici excesele melodramatice, obișnuite în dramaturgia timpului. Prezentă este și dorința realizării unei expresii verbale caracterizate prin naturalețe. Dar, și în această direcție, reușește numai în parte, pentru că în intenția realizării autenticității istorice, imită, exagerat, vechea limbă a cronicarilor, de la vocabular până la topică.

Decența compoziției, intenția autenticității sub raport istoric și general-uman, naturalețe și mai puțin element discursiv în expresia verbală ridică drama lui V.A.Urechia deasupra altor

producții dramatice ale timpului. Celelalte texte dramatice ale sale, scrise după 1870 (*Fidențata împăratului*, *Curtea lui Neagoe Vodă*, *Banul Mărăciune*) sunt lucrări festive lipsite de valoare. Ele s-au jucat toate, cu mult succes, datorită, cu siguranță, și notorietății autorului lor în lumea culturală a vremii, apreciat ca istoric și pedagog.

Oscilația între tradiție și inovație se face simțită și în "*tragedia*" modestului institutor și autor dramatic N. Scurtescu, *Rhea Silvia*. Scrisă în 1868, (publicată în 1873), piesa își propune "*a rechema la viață un eveniment și câteva nume după o pagină prăfuită*", spune autorul ei în *Prefață*. "*Paginile prăfuite*" sunt din trecutul Romei, reînviată cu ajutorul unei imaginații prea bogate, care pune în primejdie autenticitatea sub dublul ei aspect: istoric și uman. Ca în toate piesele amintite, și aici, valoarea demonstrativă cu conținut politic, actual, este așa de puternică, încât covârșește intențiile autorului. "*Tragedia*" este o denunțare a tiraniei și o previziune a măreției Romei eterne, trecută, ca moștenire, descendenților ei români. Conflictul piesei este imitat după cel al tragediei *Andromaca* al lui Racine (model mărturisit în *Prefață*). Rhea Silvia nu este, însă, un personaj tragic, sfâșiat de lupta dusă între iubire și ură. Ea rămâne, ca realizare, un personaj melodramatic, care încearcă să se răzbune în numele unor vechi nedreptăți suferite. Răzbunarea ei coincide cu revolta generală a poporului împotriva tiranului. Conflictul psihologic este înlocuit cu unul social-politic, care duce și la complicarea intrigii, prin peripeții spectaculare și la o expresie verbală discursivă. Doar acțiunea, în conformitate cu modelul declarat, este unitară, mai unitară decât în multe din compunerile dramatice ale timpului.

Intențiile generoase ale scriitorului au fost copleșite de presiunea orientărilor tradiționale, care i-au limitat realizările.

Pentru a încheia comentariile pe marginea dramelor istorice din cea de-a doua etapă de evoluție, etapă înscrisă convențional între anii 1850-1870, vom cita și drama *Rienzi* (1868), a lui Samson Bodnărescu, care, spun comentatorii ei¹⁰⁶, este o dramatizare după romanul lui Bulwer Lyton și "*după cât se pare*", și după piesa omonimă a lui Drouineau, *Rienzi*. Este una dintre puținele lucrări, dacă nu singura, din această etapă, care mărturisește, vizibil, spiritul propriu al Junimii: înălțarea, prin artă, din lumea materială în cea ideală. În argumentul care precede "*tragedia*", autorul declară că a ținut să realizeze o "*adevărată*" operă de artă, văzută ca o manifestare a "*frumosului*" prin înălțarea din "*partea animalică*" în universul spiritual. Modelul îi este Shakespeare. Ca în multe din piesele dramaturgului englez, conflictul piesei este construit pe lupta pe care o duce eroul, un individ de excepție, cu sine însuși și cu lumea din

afara lui. Personaj imprevizibil, contradictoriu ca și alte personaje ale piesei, foarte variate, acesta nu are autenticitate psihologică, proprie modelului. Ecoul lui sufletesc este redus, domină peripeția, întâmplările. De la Shakespeare, S.Bodnărescu a învățat să nu respecte regulile unității; de aici libertatea intrigii, mobilitatea ei, deși inconsecvențele și obscuritățile sunt numeroase. Nici expresia verbală nu e stăpânită; aceasta devine, adesea, incoerentă.

Ambițiile, laudabile, nu au fost realizate în totalitate. Drama junimistului S.Bodnărescu merită reținută, pentru că e singura, din această etapă, care mărturisește, deschis, teoretic, în preambulul ei, fidelitate față de concepția junimistă despre artă, situându-se, vizibil, în descendența shakespeareeană.

Sintetizând caracteristicile dramei istorice din această etapă, vom spune că, sincronă, în parte, cu reacția teoretică a Junimii, ea evidențiază două tendințe: una care încearcă, (prin Al.Depărățeanu și S.Bodnărescu mai ales) să nege tradiția, cealaltă (reprezentată de mai mulți autori dramatici, printre ei N.Scurtescu, V.A.Urechia, D.Bolintineanu) se preocupă să împacă tradiția cu inovația. Inovația a constat în acțiunea de a impune în literatura dramatică structuri împrumutate din operele dramatice reprezentative ale literaturii universale. Acestea nu sunt selectate numai din modelul romantic hugolian, preponderent în prima etapă. În acord cu afinitățile fiecărui autor dramatic și în combinații variate, modelele se întind de la tragedia antică, prin cea clasic-iluministă, la drama romantică. Demn de reținut este faptul că, fără să dispară în totalitate, influența melodramei franceze scade în intensitate. Modelul tragediei shakespeareene, abia descoperit, este tot mai mult căutat. A absolutiza tutela romantică franceză, ignorând prestigiul celorlalte modele, este greșit. O năzuință comună tuturor autorilor dramatici este ridicarea nivelului valoric al genului. Din această mișcare reformatoare a rezultat prima capodoperă a dramaturgiei cu subiect istoric *Răzvan și Vidra* a lui B.P.Hasdeu, a cărei existență va fi de un mare folos în devenirea genului.

Etapa 1870-1890

Noua etapă, circumscrisă, la fel de convențional, între 1870-1890, se plasează, lucru surprinzător, în continuitatea directă a primei etape, pe care am descris-o, ignorând experiențele înnoitoare ale etapei imediat predecesoare. În declarații, unii autori încearcă să depășească

tradiția și să fructifice noi modele universale consacrate, dar realitatea textelor arată că, numai cu prea puține excepții, acestea rămân la vechea formulă.

Ceea ce le caracterizează în bloc este prezența simbolului politic, direct actualizat, la situații contemporane. Mai toate devin niște fabule cu morala explicită sau implicită, dar ușor descifrabilă și această ostentație devine supărătoare. Efectele melodramelor se fac, din nou, puternic simțite.

Chiar în primii ani de după 1870, apar piese, uitate astăzi, ca *Blestemul* de C.Dimitriadi și *Patrie și domnitor* de V.A.Urechia, cu morala explicită în final: îndatoririle conducătorului față de țară. În 1872, în spiritul unei popularizate mișcări de solidaritate cu Franța cotropită de trupele prusace (în urma războiului din 1871-1872) același V.A.Urechia scrie piesa ocazională *Banul Mărăcine* (în care valorifică o veche și puțin verosimilă legendă a banului Mărăcine, ajuns, în Franța, marchiz de Ronsard, ca răsplată pentru fapte de vitejie)¹⁰⁷. Un mesaj asemănător are și piesa lui Pantazi Ghica, *Mircea cel Bătrân*. Opoziția față de domnitorul străin își găsește, în continuare, (după B.P.Hasdeu, V.A.Urechia ș.a.), ecou în drama istorică, precum în cea a lui Fr.Damé, *Țara lui Mihnea Vodă* sau în *Despot Vodă* a lui N.Scurtescu. Proclamarea independenței, cucerită pe câmpul de luptă (1877-1878), este subiectul altor piese ocazionale, precum *Constantin Brâncoveanu* de N.I.Șoimescu și *Alestar* de C.Baronzi, cu vădite apropieri de *Hernani* a lui V.Hugo. Amândouă glorifică rezistența românilor în fața turcilor și reafirmă independența națională ca un ideal statornic în existența poporului român.

Multe alte scrieri polarizează interesul asupra unor probleme legate de viața politică a vremii. *Radu III cel Frumos* de G. Bengescu-Dabija (1873), cu un subiect împrumutat dintr-o nuvelă a prolificului scriitor N.D.Popescu și din legenda istorică a lui Bolintineanu (*Radu Vodă și fata din casă*)¹⁰⁸, scrisă cu un gust pronunțat pentru mister și macabru. Subiectul piesei citate este reluat de Iuliu Roșca în *Fata de la Cozia*, jucată cu mult succes în 1883, (cu titlul și, în parte, și cu subiectul unei legende istorice a lui D.Bolintineanu), o piesă mai bine echilibrată, în care se confruntă dragostea de țară și trădarea. *Văduva Carpaților* (1879) de Gh.Tăutu (unde se pune problema situației sociale și politice a românilor din Transilvania), împrumută, și ea, atmosfera și versificația legendelor lui D.Bolintineanu.

*“Stai, oprește-ți brațul, nu lovi barbăre,
Căci victima este fiul meu cel mare,
Și eu sunt soția lui Ion Corvin
Mort apărând țara și-altariul creștin”.*

Sentințele, afirmate discursiv, sunt, și ele, din Bolintineanu:

*“Orice națiune ce nu respectează
Pe-ai săi capi, ea însăși mult se degradează”.*

Contraste, efecte căutate, numeroase, țin de arsenalul dramelor hugoliene ca și tiradele, în care poate fi recunoscută *“marca”*¹⁰⁹ poetului francez. Ales rege al Ungariei, Matei Corvin rostește, ca și Carol Quintul, devenit împărat:

*“Rege sunt, da, rege, dar spuneți-mi mie,
Sceptrul sau coroana e vreo bucurie?
E vreo fericire, vreun plăcut traiu?
Pe tron ce? Se crede omul că e-n raiu?
Să guvernî o țară, un întreg popor
Și să guvernî bine, nu-i lucru ușor...”*

În drama *Hernani*, în actul II, scena a II-a, citim: *“Vous viendrez! je vous veux! Pardieu, nous verrons bien si je suis roi d’Espagne et des Indes pour rien!”* etc.

O aplicație directă la situația contemporană, lupta împotriva tiraniei, se găsește în piesa *Ștefan Rareș* de N.Scurtescu (ideea a fructificat-o și în drama *Despot Vodă*), *Diurpaneu*, *ultimul Decebal al Daciei* de I.N.Șoimescu (1879), care face din datele de istorie și fantezie (iubirea generalului roman Longin cu o femeie dacă), o alegorie a formării poporului român. *Dreptatea domnească* și *Curtea lui Neagoe Vodă*, piesele lui V.A.Urechia, pe care le-am mai amintit (scrise, însă, în această etapă), în tradiția lucrărilor dramatice realizate la începutul genului, glorifică imaginea voievodului model, patriot și democrat, cum face și A.Roques (francez de origine, stabilit în România) în *Constantin Brâncoveanu*.

Această dominantă a mesajului politic elimină, aproape în totalitate, autenticitatea sub raport istoric. În multe texte dramatice din cele citate, datele istoriei sunt depășite de imaginație (*Dreptatea domnească* de V.A.Urechia, *Țara lui Mihnea Vodă* de Fr.Damé); alteori se recurge direct la legende (*Banul Mărăcin*, *Fata de la Cozia*), după cum, de cele mai multe ori, evenimente istorice reale se împletesc cu întâmplări și personaje imaginare (*Văduva Carpaților*, *Mircea cel Bătrân* etc.). Atmosfera și spiritul vremurilor trecute nu pot fi realizate în asemenea piese aservite preocupărilor contemporaneității, neverosimilul, artificialitatea domină, pasiunea politică deformând istoria.

Interesul pentru realismul caracterelor este limitat. Autorul dramatic, preocupat doar de probleme politice, contemporane lui, nu ajunge la autenticitatea psihologică. Personajele nu au individualitate socială și sufletească. În ansamblu judecând, acestea rămân simple scheme noționale. Tipologia, proprie dramaturgiei cu subiect istoric din secolul al XIX-lea, este cea tradițională: domnitorul ideal, patriot, civilizator și democrat, boierimea - când cu dragoste de țară, când trădătoare - străinii cotropitori, reprezentanții poporului - expresia tuturor virtuților. Personajele feminine sunt, și ele, împărțite în două categorii: angelice și demonice, fără a avea vreun interes psihologic. Doar personajele din drama lui N.Scurtescu, *Despot Vodă*, au o oarecare individualitate, fiind mai atent definite (sunt evidente, aici, și oarecare abilitate dramatică și talent poetic) ca și personajul *Mircea cel Bătrân*, din drama *Alestar*, a lui Gh. Baronzi, modelul domnului patriot, un adevărat caracter.

Conflictul din majoritatea pieselor rămâne cel tradițional, în cele două variante: social și național, amândouă cu semnificație politică. Ciocnirea se produce între țară și dușmanii ei: când între domnul Țării - alături de care se află boierii și poporul - și aristocrația trădătoare, când între boierimea patriotă și popor și voievodul tiran cu oamenii săi, când poporul român în totalitatea lui și dușmanii lui din afara hotarelor. Această schemă domină; conflictele inițiale de natură antică, clasică, romantică, își pierd din intensitate în prezența conflictului tipic social-politic. În piesa lui I.N.Șoimescu, *Constantin Brâncoveanu*, conflictul, conceput, inițial, după modelul tragediei antice, bazat pe confruntarea eroului - voievodul muntean - cu destinul său¹¹⁰, se concretizează, în cele din urmă, prin opoziția dintre domnitorul patriot și boierii trădători și turcii. În *Văduva Carpaților*, deși există, ca și în drama lui Șoimescu, încercarea de a evada din tradiție, prin construirea conflictului pe ciocnirea dintre o soartă implacabilă și om, eșuează, pentru că înfruntarea eroilor cu destinul ia forma înfruntării seculare dintre unguri și români. În "*tragedia*" *Lăpușneanu* a lui S.Bodnărescu, conflictul de natură clasică: ciocnirea între datorie și sentiment (la doamna Ruxandra, soția lui Lăpușneanu) sfârșește cu confruntarea dintre boierii (care reprezintă țara) și domnitorul tiran (doamna este obligată să-și salveze patria și copiii, otrăvind-o pe soț), ca în nuvela lui C. Negruzzi *Diurpaneu*, piesa lui I.N.Șoimescu, are, la început, două conflicte de natură tragică: opoziția dintre pasiune și datorie (după modelul tragediei clasice) și ciocnirea dintre principele dac și destinul hotărât lui și țării sale. Acestor două conflicte inițiale li se adaugă un al treilea, devenit preponderent: lupta dacilor împotriva romanilor cotropitori. Nu în toate lucrările, conflictele inițiale se subsumează conflictului tipic, acestea ră-



mân independente, complicând construcția dramatică și lipsind-o de unitate. Lucrurile se amplifică atunci când, pentru a satisface gustul publicului, autorii textelor dramatice complică intriga și conflictul inițial prin peripeții erotice. Mai mult decât în teatrul lui Bolintineanu, în aceste piese de după 1870, nu rareori, peripețiile de acest fel se încheagă într-un nou conflict. Așa se întâmplă în lucrarea dramatică a lui Pantazi Ghica, *Mircea cel Bătrân*, în care, alături de conflictul politic, se desfășoară și unul sentimental, dragostea domnitorului pentru Bălăioara. În *Banul Mărăcine*, Vlad, viitorul marchiz de Ronsard, trece prin multe întâmplări neobișnuite până a ajunge în Franța, în căutarea iubitei sale, Maria de Anselm. Un conflict erotic, tragic, independent de celelalte, se află în piesa amintită, *Diurpaneu*: iubirea dintre Adalia, sora regelui dac, și Longin, general al imperiului roman și prieten apropiat al lui Traian. O asemenea multiplicare a conflictelor ca și complicarea intrigii cu episoade nejustificate abat drama istorică de la o normă esențială: condiția fundamentală a unității acțiunii. Este o particularitate a dramaturgiei române cu subiect istoric și din această etapă, configurată încă de la începuturile ei. În acord cu gustul pentru senzațional al publicului, recuzita melodramatică devine, și ea, supraabundentă (se micșorase în cea de-a doua etapă), devenind o altă caracteristică a teatrului istoric din această etapă.

Expresia verbală discursivă rămâne, în continuare, o particularitate a genului. Se constată, totuși, tendința de a restrânge proporțiile acesteia, ea menținându-se doar la scenele cu evidentă tendință demonstrativă, ca în *Fata de la Cozia*, *Radu III*. Uneori discursivul e transformat în liric (în piesele *Lăpușneanu*, *Banul Mărăcine*, *Blestemul*), ceea ce anunță realizările viitoare de prestigiu. Mai adăugăm și încercarea de a da limbii operelor un spor de fluentă, ca în *Curtea lui Neagoe Basarab*, în care V.A.Urechia dovedește îndemânare în a reproduce vorbirea vie, populară și cea veche, din vremurile trecute, reușind să realizeze, prin limbă, culoarea istorică.

Caracterizarea de ansamblu a dramaturgiei cu subiect istoric, din această a treia etapă de evoluție, demonstrează că elementele tradiționale ale genului, prefigurate în prima etapă, amplificate în cea de-a doua, mai ales, de teatrul lui Bolintineanu, sunt transformate, acum, în adevărate dogme. Trăsăturile specifice ale structurii dramatice sunt: preeminența mesajului politic, care deformează problemele istoriei și le așează pe planul de interes al actualității, absența caracterelor bine definite, reduse, de obicei, la o schemă noțională tipică, multiplicarea conflictului și, de aici, lipsa de unitate a acțiunii, o schemă tipică a intrigii, care cuprinde, obligatoriu, cel puțin două sfere de interese paralele, rareori convergente, politic și erotic, folosirea, cu mare frecvență, a recuzitei melodramatice și supraabundența expresiei verbale discursive.

În privința modelelor străine, piesele se raportează la exemplul dramei istorice hugoliene, la care, cu siguranță, este adăugat, dacă ne gândim la complicarea intrigii cu peripețiile erotice, și cel al lui Alexandre Dumas-tatăl. Shakespeare nu este frecventat de autorii minori ai multora din piesele amintite. Experiența shakespeareeană nu este, însă, ignorată de scriitorii consacrați ai etapei, asupra cărora vom stăruia la vreme.

Dintre piesele etapei, câteva ne rețin atenția prin însușiri care marchează un spor calitativ ce merită înregistrat. Este, mai întâi, piesa *Despot-Vodă* a lui N.Scurtescu, construită în jurul domnului Moldovei Despot, figură istorică ce i-a interesat pe mai mulți autori dramatici din secolul al XIX-lea.

Acest ambițios al scaunului voievodal, de descendență umilă, constituie singurul personaj al dramei asupra căruia scriitorul insistă, realizând o portretizare veridică. Inteligent și abil, el are o viață sufletească frământată, bine surprinsă în jocul complicat, purtat între realitate și aparențe, între față și mască. (Este, cu siguranță, rezultatul "*amintirilor*" sale literare din teatrul lui Hugo (*Ruy Blas*)) și, poate, și din Shakespeare (*Richard III*). "*Blând... cuvios și aevea pravoslavnic*", la început, cum spune cronicarul Ureche, sursa documentară, el își arată adevărata fire după victoria sa împotriva lui Lăpușneanu și după înscăunare. "*Nu numai că calcă obiceiul țării și făcea și jafuri, ce și legea cu totul rămăsese de baijocură*", notează tot cronicarul. Complotul pus la cale de boieri, înfățișați toți ca niște "*părinți ai poporului*", (între ei autorul piesei îl așează și pe vornicul Moțoc - și această nouă optică asupra boierului moldovean șiret, laș și trădător, contravine adevărului istoric), este încuviințat de cronicar ca și de dramaturg. Eroul romantic Despot este condamnat prin destinul-i potrivit. Ca venetic ce este, el calcă legea pământului și este pieptșit Atacurile lui Scurtescu împotriva "*străinismului*" sunt virulente, el intrând în compania antimonarhică a lui Hasdeu, ca și mulți alți scriitori ai timpului, iar adresa sa la Carol I de Hohenzollern, aflat pe tron, este evidentă.

"Despot, vitregul vodă, fu cel dintâi străin.

Năpârcă ce în urmă-i a semănat venin.

Însângerându-i sânul, dea Domnul ca să fie

Despot și cel din urmă. În veci să nu mai vie

Străini să ne domnească. Ci de-astăzi înainte

Și sfetnicii Moldovei să fie mai cu minte

Când pun pe domnii țării. Căci nu e lor iertat

Să-ncredințeze sparta oricărui zvântura!

Dar, conform normei generale de politizare a conflictului, Despot este răsturnat nu doar pentru că e străin de țară, dar și pentru că e și rapace, jefuitor al poporului:

*“A pus atâtea biruri și dăjdii pe popor,
Că l-a sleit cu totul. Sătenii nu mai vor
Deloc să mai plătească. În cârduri fug din sate;
Veniră mulți cu jalba să capete dreptate”.*

La construcția reușită a personajului central, bine condus pe linia unei desfășurări firești a existenței sale dramatice, mai adăugăm corectitudinea, cursivitatea versurilor. Dialogul nu este încărcat și declamatoriu; există în drama lui Scurtescu o încercare de abilitate poetică a compoziției, prin împăcarea stilului “*frumos*” cu tehnica teatrală (bine însușită de autor). Această trudă a autorului îi înalță scrierea dramatică și solicită aprecierea noastră.

O altă piesă din aceeași etapă, meritând un comentariu fie și sumar, este *Lăpușneanu* a lui Samson Bodnărescu, o transfigurare romantică a unui alt personaj istoric, un scelerat. Figuri shakespeareene de domni scelerați nu sunt puțin frecvente în letopisețele românești. Afară de Ștefăniță-Vodă, sangvinarul urmaș al lui Ștefan cel Mare, prezent în operele lui Asachi, Eminescu, Delavrancea, literatura secolului al XIX-lea i-a descoperit pe Vlad Țepeș, Mihnea Vodă și Ioan Vodă cel Cumplit. Mai ales Alexandru Lăpușneanu, acest domnitor demonic, a făcut carieră în literatură, nelipsind din poezia, proza și dramaturgia românească. “*Culminația romantică*” a motivului o va marca, însă, Eminescu, Lăpușneanu fiind considerat, după propria-i mărturie, “*una din / figurile / cele mai tragice ale istoriei noastre*”¹¹².

Ca și tragedia lui Iuliu I. Roșca, *Lăpușneanu, domnul Moldovei* (1866), ca mai vechea dramă a lui D. Bolintineanu, și drama lui S. Bodnărescu păstrează datele din cronica lui Grigore Ureche și din nuvela istorică a lui C. Negruzzi. Ni se înfățișează, în prima parte, detronarea domnitorului, prin complotul boierilor, și înscăunarea lui Despot, apoi, a doua domnie a lui Lăpușneanu, banchetul boierilor, masacrul acestora și moartea domnitorului prin otrăvire. Neignorând obiectivul ludic, Bodnărescu ține, și el, să complice acțiunea cu o intrigă sentimentală: dragostea dintre Doamna Ruxandra, soția lui Lăpușneanu, și tânărul boier Stroici, (inexistentă în nuvela lui Negruzzi), dragoste ce trezește gelozia domnitorului, aprig în insultele

la adresa Doamnei și în prigonirea lui Stroici, devenit partizanul lui Despot. Situațiile tari sunt multiplicare până la prolixitate, scenele violente alternează cu lungi pasaje de dialog oratoric, parabola politică e întunecată de situații melodramatice, iar în versificație, autorul nu dovedește prea multă îndemânare. Ceea ce interesează în toată lucrarea lui Bodnărescu este prezența vădită a modelului shakespeareean, mai puțin întâlnit, cum am menționat, în drama istorică din această etapă. Nu doar atmosfera sumbră, în care se desfășoară drama lui Lăpușneanu, este shakespeareeană, dar și felul în care înfățișează destinul omenesc al domnitorului moldovean este aproape de modelul englez, atent însușit, ca de toți junimiștii. Ca în *Macbeth*, Bodnărescu nu prezintă doar un moment de criză, un conflict, ci un personaj de-a lungul întregii sale existențe. Ca și aici, Lăpușneanu are mereu vedenii, (pe Stroici, dușmanul, i se pare că-l vede pretutindeni; pe patul de boală își ridică mereu pumnul asupra acestei fantasme), iar sângele de pe mâinile lui pătate, ca și acelea ale regelui Duncan, nu-l mai poate șterge.

“Tot sânge și tot sânge;

Tot șterg și șterg, dar degeaba”.

Al.Ciorănescu vede și în Doamna Ruxandra *“unul din numeroasele exemplare românești ale Lady-ei Macbeth”*¹¹³, ceea ce ni se pare a fi mai departe de adevăr. Întinse scene de mase, cu personaje din popor, pot fi puse pe seama lecturilor shakespeareene, la fel, câteva detalii de ordin tehnic: succesiunea rapidă a tablourilor, ritmul dramatic al acțiunii, realismul brutal din unele scene, ceea ce ilustrează un vizibil punct de apropiere a dramei istorice a lui S.Bodnărescu de modelul shakespeareean. Între manuscrisele autorului a rămas, multă vreme, piesa *Ilie Vodă* (descoperită și publicată târziu, deși a scris-o în jurul anului 1884), care rămâne, și ea, aproape de modelul shakespeareean, fiind o tragedie a ambiției puterii și a iubirii. Mai mult decât celelalte lucrări dramatice, în *Ilie Vodă*, S.Bodnărescu face dovada posibilității de aprofundare conflictuală a acțiunii și de analiză a individualităților. Ilie este un personaj complex și contradictoriu, chinuit de setea mării și torturat, în aceeași măsură, de iubirea sa pentru Liuba. Motivul puterii este grefat pe imperativul statornic al apărării libertății naționale. Sincer în sentimentele sale, incapabil să se dedice unei pasiuni unice, Ilie cade înfrânt. Zbuciumul său sufletește capătă culori tragice. Reversul lui este Ștefan, fratele și rivalul său, posedat, și el, de ambiție, dar fără sentiment, fără complicații de conștiință și fără scrupule. Lucid și calculat în patima și planurile sale, Ștefan este învingătorul. Ringala este femeia *“virilă”*, tipică dramaturgiei române cu subiect istoric, pe care tot Shakespeare a propus-o atenției autorilor dramatice.

Dramatismul piesei și al mesajului său rezidă în contrastul evident dintre realitate și aspirație, dintre neputință și dorul unei împliniri omenești. Mai evidențiem echilibrul construcției dramatice, simțul dialogului în progresie de tensiune, virtuțile expresiei verbale, cu preocupare pentru valoarea caracterizantă a cuvântului. Piesa lui S.Bodnărescu se ridică deasupra nivelului mediu al dramaturgiei din această etapă, tinzând spre o afirmare a „*frumosului*”, a valorii, cum ceruse doctrina estetică a Junimii. Dacă ar fi fost cunoscută în momentul realizării ei, destinul ei ar fi fost altul, unul activ, poate. Așa stând lucrurile, afirmarea spiritului junimist în dramaturgia cu subiect istoric nu a reușit să pună în circulație valori noi prin sinteza tradiției cu inovația. Nereceptată la timp și inegală ca valoare, această dramaturgie nu a putut crea, ea însăși, o tradiție și n-a putut aduce o contribuție reală la afirmarea genului.

Am mai reține, din șirul dramelor istorice aparținând acestei etape, încă una, a lui V.A.Urechia, *Curtea lui Neagoe Vodă*, interesantă prin entuziasta glorificare a voievodului model, prin reușita reducerii intrigii la ceea ce este necesar evoluției unui spectacol, prin puterea de absorbție a arsenalului melodramatic, trecut, cu oarecare naturalețe, în atmosfera românească și prin tendința evoluției expresiei verbale spre un autentic lirism. Drama lui Delavrancea, *Apus de soare*, își va descoperi în scrierea dramatică a lui V.A.Urechia, un precursor.

Cealaltă piesă demnă de a fi citită este *Alestar* a lui G.Baronzi, care, în germene, prefigurează o altă capodoperă, *Vlaicu-Vodă* de Al.Davila, prin centrarea conflictului pe jocul aparențelor și al adevărului (ca la Shakespeare!), prin realizarea artistică a caracterului exponențial al lui Mircea cel Bătrân și prin liricizarea expresiei verbale discursive.

Sunt încercări de corectare a abaterilor de la condițiile genului, proprii atâtor autori dramatici ai timpului, ce vor fi fructificate de Alecsandri, care se va impune în fața contemporanilor și a posterității printr-o nouă capodoperă: *Despot-Vodă*. Îi vom consacra un comentariu detaliat.

Încercări eminesciene

Mai întâi, însă, vom examina încercările dramatice ale poetului absolut și național Eminescu, ele înscriindu-se aceleași etape. Nu le putem trece la capitolul unor simple exerciții, cum, nu puțini, le-au considerat. Pentru că, între simple proiecte,

expresie a căutărilor febrile ale poetului de a afla o formă capabilă să adune în ea mulțimea ideilor dramatice ce-l împresurau, se găsesc și drame fragmentare ca *Mureșanu*, cele trei variante din *Mira*, *Emmi* (terminată în prima formă), *Decebal*, *Bogdan-Dragoș*. Eminescu avea ceea ce se numește vocația teatrului. Proiectele și încercările lui dramatice¹¹⁴, care însumează sute de pagini, (doar într-un singur manuscris (2254) de la Biblioteca Academiei, se găsesc 15 titluri de opere dramatice), nu pot fi considerate “*exerciții de laborator creativ*”, ce s-ar datora unor “*veleități din pasiunea pentru teatru a fostului sufleur, a pasionatului spectator și critic teatral*”¹¹⁵. Nu lipsește nici opinia că Eminescu nu ar fi fost capabil să realizeze opere destinate scenei, ca mai toți marii creatori lirici, uitându-se că marii poeți ai lumii, ca Goethe, Schiller, Byron, V.Hugo au creat opere dramatice fundamentale. În realitate, Eminescu era înzestrat cu “*patosul scenic*”¹¹⁶, putând să așeze personaje și întâmplări în spațiul scenei. Dacă ar fi avut răgazul, proiectele sale ar fi fost duse până la capăt și el ar fi realizat piese “*de înaltă tensiune dramatică*”¹¹⁷. În pasiunea reală pentru teatru, poetul și-a făcut, din preocupările dramaturgice, o *constantă*. În fiecare din etapele de creație poetică, preocuparea există. Cele dintâi proiecte din seria *Mira* aparțin primei etape (1867-1868); după 1870, în perioada Vienei și a șederii sale la Berlin, sunt schițate dramele *Emmi*, *Decebal*, *Alexandru Vodă*. În perioada ieșeană, lucrează la dramele *Bogdan-Dragoș* și *Nunta lui Dragoș*. Nici în perioada bolii nu renunță la teatru, schițând scene și personaje din *Kalidassa*, *Jupiter*, *Omphale*, iar în pragul morții, traducea *Le joueur de la flûte* de E.Augier (fragmentul tradus va fi publicat sub titlul *Lad's*). Îl preocupa tot timpul gândul de a realiza, și în teatru, nu numai în poezie, din amestecul de adevăr și legendă, o mare epopee națională, cu hotarele scăldate în mitologie. Spirit profund romantic, Eminescu a dat dovadă de o mare libertate de mișcare în timp, înlăuntrul aceluiași spațiu al istoriei românești. L-au interesat perioada “*genezelor*” de la Decebal la Bogdan-Dragoș, apoi zbuciumatul secol al XVI-lea, cu voievozii din neamul “*blestemat*” al Mușatinilor (cum îi numește în “*dodecameronul dramatic*”) până în secolul al XVIII-lea.

Din încercările dramatice eminesciene, cea mai aproape de realizare este *Bogdan-Dragoș* (personaj figurând în peste zece manuscrise; versiunea de bază, cea din ms. 2275 f. 5-90, este reluată, cu mici schimbări, în *Grui-Sânger*)¹¹⁸. Ca în mai toate încercările sale, și în această

dramă istorică, structura conflictului tragic este profund shakespeareană. Pentru "*Shakespeare nemuritorul*", Eminescu a avut, am mai arătat, o admirație totală. L-a citit, de timpuriu, în românește, în versiuni germane și franceze sau, poate, chiar în original¹¹⁹. A fost pentru el un autor de referință, a preluat de la el imagini, teme, motive, iar referirile la personajele și la procedeele artistice sunt nenumărate. Acest "*prieten blând*" îi patronează, cu geniul său, și teatrul. Acțiunea primului act, scris în întregime (prin construcția lui încheată pare aproape o lucrare de sine stătătoare) este "*cu totul shakespeareană*"¹²⁰. Ca în tragedia *Macbeth*, în care se pune la cale uciderea regelui Scoției de către Macbeth și soția acestuia, și în drama lui Eminescu, ni se înfățișează stingerea lentă a bătrânului voievod al Maramureșului, Dragul, pentru că de zece luni "*veninul mereu îi curge-n vine*". Otrava este strecurată, zi de zi, în băutura voievodului, de Sas, vărul acestuia, care aspiră la tron, și de soția sa Bogdana. Ca o adevărată Lady Macbeth, cruntă și hotărâtă în ambițiile ei, ea este un personaj malefic, ce și-a luat ca aliat, în realizarea planurilor ei, pe Moartea însăși, "*care nu moare niciodată*", spre deosebire de muritorii din jur, în care nu are încredere:

... "Pe când tu, dragul meu,
 Verși picături de vorbă la craiul și la papa,
 În apa lui de aur eu picuram venin,
 Eu cred că e mai sigur, căci papa te iubește;
 Dar este om și moare; și Ludovic asemeni
 Te are lângă el... dar este om și moare;
 În toată lumea asta atât am, un prieten,
 Prieten al iubirii și-al patimelor mele
 Și n-am găsit nici unul mai sigur decât moartea...
 Moartea, iubite doamne, nu moare niciodată".

Ezitant, Sas lucrează și el, tenace (ca un adevărat Iago, ipocrit în atitudinea lui față de Dragul): "*nu-i vorbă, ani de zile, lucrez ca un păianjen / Și pânda mea ajunge la craiul și la papa...*". Bogdana îi înăbușă scrupulele, luându-și asupra sa vina: "*a mea e și fapta dar și vina*", pentru că "*voi să te-nalț pe tine*". Și, ca o altă Vidră, îl convinge:

"Au crezi tu cum că lumea făcută-i pentru bine?
 Ne-o spun aceasta popii și cărțile lor vechi;
 De mii de ani ne sună povestea în urechi.

Nu vezi ce răsplată virtutea are-n lume?

Un giulgi și patru scânduri; pentru așa comoară

Treci însetat pe lângă a vieții vii izvoară?”.

Temându-se ca planurile ei machiavelice să nu fie dejucate de fiul lui Dragoș, Bogdan, ea îl îndeamnă pe Sas să-l omoare și pe acesta: “*Veți suferi să fie alături de tine? / Ce? tu să fii viteazul și el să fie domn?*”. Dar, un oștean credincios al voievodului, hatmanul Roman Bodeiu, îl culcă pe Ștefan, învelit în mantaua lui Bogdan-Dragoș, după o noapte de beție, în patul tânărului voievod. “*Turbat ca lupii*”, Sas îl lovește cu spada (“*ca puiul unei păsări supt mâni mi se zbătea*”) pe tânărul ce dormea în pat și află cu groază că își ucisese propriul fiu.

Construcția personajelor se întemeiază pe mari antiteze. Cuplului infernal Bogdana-Sas (soții Macbeth), poetul-dramaturg îi opune un alt cuplu: Bogdan-Dragoș, fiul voievodului maramureșean, și angelica Ana (ca în *Scrisoarea IV*, cu o descriere de natură ce “*foiește*, spune G.Călinescu, *de metafore*”). Ana, care amintește ușor, prin ingenuitatea ei, de Julieta lui Shakespeare (G.Călinescu o adaugă și pe Margareta din *Faust*), este atinsă de sburător și Eminescu, pe urmele lui Heliade Rădulescu, Bolliac, Alecsandri, transcrie, foarte aproape de ei, modalitatea folclorică de înțelegere a trezirii sentimentului iubirii:

*“Mama îmi zice: Fată, închide uși, ferești,
Ades vin zburătorii cei falnici din povești
Și pot să te răpescă, te duc departe-n lume
.....
Și mama zice: foarte frumoși sunt la vorbire,
Ei au cuvinte care te umplu de răpire
Dar, zice mama, dacă te va cuprinde bine
Din cap îți scoate ochii și sângele din vine...”*

O atmosferă rustică domină aceste fragmente, în care evoluează personajele pozitive, (Dragul, hatmanul Roman Bodeiu), adevărați țărani în comportamentul lor.

Antiteza romantică dirijează, și la Eminescu, opoziția personajelor, dar contrastul liniar, caracteristic dramelor istorice ale timpului, este încărcat, la poet, ca în toată opera sa, cu semnificații adânci de ordin moral și filosofic (ca în Shakespeare cel mult admirat, tocmai pentru “*umanitatea cea plină de simbolism și profunditate*”). Pentru aceste motive, elanul retoric hugolian, mereu prezent în teatrul romanticului Eminescu, (tiradele sunt numeroase și

încărcate de un “*florilegiu metaforic*”) este însoțit de o “*constantă meditativă*”, având patos, tensiune dramatică precum în această tiradă a bătrânului voievod Dragul:

“- *O, ochii mei, sărmane ferești ale gândirii*
Sunt prinși de flori de ghiață; de pânzele privirii
Zadarnic îmi sîlesc eu natura răzvrătită
Eu văd lumea întreagă așa ca printr-o sită
O umbră îmi par însumi și lumea umbră-mi pare
Și sunt srăin într-însa ca visul ce năzare.
Mai mult ... chiar trupul propriu străin îmi pare mie.
Se pare că-n țărâna-i șed numai cu chirie
Stăpînu-n orice clipă e gata să mă deie
Afară. Cine-mi este stăpînul?...
Îl simt, îl simt cum intră încet în stăpînire
E nevăzut, e tainic, e moarte fără știre...”

Eminescu problematizează; oamenii au o conștiință frământată, conflictul interior este tragic și această dialectică a contrariilor ca și dezvoltarea tragicului spre catastrofa finală le-a învățat de la Shakespeare. Este “*influența*” catalitică a geniului englez asupra unui geniu românesc, care evidențiază reacția unui mare poet față de experiențele altuia.¹²¹

Celelalte fragmente dramatice, care s-ar integra dramaturgiei istorice eminesciene, reduse ca întindere și departe de forma finală (*Decebal*, *Alexandru Lăpușneanu*, *Ștefăniță Vodă* (o variantă mai avansată în elaborare din ciclul dramatic *Mira*)), tabloul dramatic *Mureșanu*, (descriș analitic de G. Călinescu), devenit în cea de-a treia lui variantă, elaborată în 1876, un poem cu înalte accente faustice, ar dobândi, supuse unei priviri analitice, o singură concluzie: departe de o prelucrare exterioară, declamatorie a ideilor, poetul-dramaturg încarcă problemele istoriei naționale cu o înaltă vibrație filosofică. Destinul țării și al poporului român este proiectat pe fundalul marilor probleme ale umanității. Judecate în contextul istorico-literar al ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea și în valoarea lor potențială, textele dramatice eminesciene, dacă ar fi fost terminate și reprezentate, ar fi determinat, cu siguranță, un alt curs al dezvoltării literaturii dramatice românești.

Alecsandri și drama istorică

Spirit de sinteză între tradiție și inovație, reprezentând, prin atitudinea-i estetică și lunga-i carieră literară, două perioade succesive din evoluția literaturii române - pașoptism și junimism - Vasile Alecsandri a abordat târziu dramaturgia cu subiect istoric. Întemeietor al teatrului național, el i-a consacrat scenei românești o jumătate de veac de viață și creație, din 1840, când scrie primele comedii, până în 1890, când își sfârșea ultima dramă, *Ovidiu*. Necesitățile scenei, devenite, devreme, o tribună de luptă pentru afirmarea idealurilor sociale și politice, i-au stimulat creația dramatică, dar tot ele l-au obligat să-și dezvolte aptitudinile dramatice pe măsura cerințelor, acceptând, de bună voie, să facă sacrificii, să jerească ambițiile sale scriitoricești procesului firesc de evoluție a societății românești. *“Un teatru perfect, scria el, nu se improvizează de azi pe mâni, trebuie timp și sacrificiuri și, în lipsa acestor două condiții, un autor va fi ținut a compune piese ușoare și potrivite cu puterile diletanților și a merge înainte treptat, punând frâu imaginației sale, făcând act de abnegație, condamându-se la o lucrare restrânsă și ridicându-și inspirările la talia interpretărilor. O asemenea întreprindere cere multă bunăvoință, mult tact, multă răbdare din partea celui ce s-ar încerca să creeze un repertoriu național.”*¹²² Ceea ce a și făcut dramaturgul Alecsandri, obligat fiind să lucreze într-un cadru limitat, ținând mereu cont de fondul apreciativ al publicului și de lipsurile actorilor, care nu puteau *“interpreta tot ce aș voi să scriu”*. Adaptându-și *“inspirările la talia împrejurărilor”*, s-a hotărât să-și încerce talentul *“în sferele înalte ale idealului”* atunci când a socotit că o poate face, când condițiile realizării unui teatru *“serios”* istoric, păreau favorabile. Gândul depășirii *“pieselor ușoare”* din tinerețe îl avea, însă, de mult. De la Mircești, unde se retrage, mahnit și înșelat după detronarea lui Al. I. Cuza, în toate speranțele sale, îi scria prietenului său, Ion Ghica: *“Doresc să devin serios la bătrânețe și, dacă se poate, să mă mențin în regiunile literaturii grave.”*¹²³ (În cadrul acestei *“regiuni”* literare, scrisese deja *Pastelurile*, *Legendele istorice* și marile poeme eroice, *Dumbrava Roșie* și *Dan căpitan de plai*). Îndemnuri îi veneau și din afară, de la prietenii săi credincioși. Al. Cantacuzin, *“cneazul”*, de la moșia Hangu, care-l adăpostise în fuga lui, după eșecul revoluției de la 1848 din Moldova, îl îndemna: *“Tu, care ai compus atâtea comedii, vodeviluri, cântonete etc. pentru teatrul român, de ce nu te gândești, în fine, a intra pe calea mult mai largă și mai atrăgătoare a dramei istorice?”*¹²⁴ Cum Alecsandri se gândise, demult, la acest lucru, se îndreaptă *“cu*

sumeție", spre lumea trecutului, "*lume locuită de umbrele legendare a atâtor mari eroi*", cum îi răspundea lui Al. Cantacuzin, și se oprește asupra aceleiași frământat secol al XVI-lea, asupra căruia se opriseră atâția alți dramaturgi, înaintea sa. În toamna anului 1878, îi scria lui Iacob Negurzzi, redactorul "*Convorbirilor literare*": "*Am răsfoit paginile istoriei noastre, unde am găsit subiecte minunate de drame în versuri. Deocamdată, atenția mea a fost atrasă de epoca lui Alexandru Lăpușneanu, atât de dramatică și de caracteristică. În ea, am descoperit mai cu deosebire trei personaje care merită a fi reînviolate pe scenă: Jolde, Lăpușneanu și Despot. Tustrei ar forma o trilogie istorică, care bine împărțită, bine țesută, bine scrisă, ar îmbogăți literatura noastră.*"¹²⁵ Această "*modificare de gust*" a lui Alecsandri, de a trece de la eroii exemplari din legende și poemele eroice, scrise până la această dată, la trei voievozi "*blestemați*", care reprezintă, în istorie, galeria intriganților tenebroși, a dat naștere la multe comentarii în istoriografia literară. Charles Drouhet¹²⁶ consideră că Alecsandri s-a îndreptat spre această tipologie sub influența, autoritară în epocă, a teatrului romantic francez, care cunoștea o adevărată reînviere, după întoarcerea lui V. Hugo din exil (1870) și în a cărei operă ar fi putut descoperi numeroși proscrisi, (*Hernani*), tirani însetați de sânge (*Torquemada*), personaje malefice (*Lucrèce Borgia*) ș.a. De ce, însă, Alecsandri proiectează o trilogie, dar realizează din cele trei piese, doar una singură, ultima? La această întrebare, Al. Ciorănescu socotește că ideea unor asemenea tripticuri dramatice n-a putut-o lua autorul din repertoriul francez, unde "*erau aproape necunoscute*"¹²⁷, ci din cel al dramaturgiei germane, "*prin Wallenstein al lui Schiller, (...) cea mai cunoscută dintre piesele ciclice*" (...) "*Se poate deci conchide și la o orientare germană a poetului, (...) care, în general, n-a fost observată până acum*".¹²⁸ (A "*observat-o*" și N. Iorga, cu mai multă vreme înainte¹²⁹, precum și alți comentatori). Raportarea la opera lui Schiller (pe care, cu siguranță, Alecsandri îl citise, era o lectură curentă în epocă!) este respinsă de Vicu Mândra¹³⁰, care consideră că autorul proiectatei trilogii "*are în vedere (ca profil generic) structura tripartită a "serialelor" tragice eline*", (element de sugestie comun și altor proiecte ale unor precursori ai lui Alecsandri (Heliade Rădulescu, N. Scurtescu)), și că, "*potrivit acestor suite în trepte, cea din urmă piesă duce "hibris-ul" până în pragul expiației finale, încheind șirul nefericirilor și restabilind armonia inițială. Este tocmai ceea ce se întâmplă în deznodământul lui Despot-Vodă, unde lanțul unor domnii rele, sprijinite pe străini, cedează prin victoria lui Ștefan Tomșa, sprijinit pe forțele naționale.*"¹³¹ S-ar putea ca această opinie să fie conformă cu realitatea, pentru că Alecsandri a adaptat, totdeauna, modelele străine la nevoile

unui teatru cu adevărat național. De aici, eroi și situații caracteristice geografiei social-politice românești și urmărirea unei finalități superior formative în piesele sale.

Sigur este că, după ce schițează lista personajelor primei drame din trilogia plănuită, *Legenda lui Jolde*, el o abandonează și ajunge la a treia, aceea care avea în centrul ei pe Despot. Entuziasmat, îi scria, din nou, lui I.Negruzzi: "*M-am simțit atras de figura originală a acestui domn, precum și de trecerea lui fulgeroasă prin istoria Moldovei...Ce subiect de inspirație și de studiu! Pe loc m-am pus a scrie legenda lui Despot într-un șir de tablouri istorice care să formeze împreună întregul unui poem dramatic...cu timpurile, cu luptele, cu credințele și cu tendințele politice din secolul al XVI-lea.*"¹³² După câteva luni, în martie 1870, piesa era terminată. La începutul lui aprilie, o citește lui Ion Ghica, aflat în vizită la Mircești. Încântat, acesta hotărăște, ca director general al teatrelor, cum era la acea dată, ca piesa să deschidă stagiunea Teatrului Național din București. Premiera are loc la 30 septembrie 1878; piesa a înregistrat un mare succes, aplaudată fiind de un numeros public.¹³³ În presa vremii, apar multe cronici, unele favorabile, altele mai puțin entuziaste. Eminescu o salută ca pe "*drama cea mai bună care s-a scris în limba noastră, plină de acțiune, ici de puternice, colo de gingașe simțiri, dar pe deasupra tuturor calităților acestora, versul și limba privighetorii de la Mircești răpește auzul și simțurile.*"¹³⁴ În schimb, B.Delavrancea (semnând Fra Barbaro) o judecă aspru, considerând că "*Despot-Vodă e o mare copilărie, făcută de un poet (...), că drama d-sale n-are acțiune, sau dacă are puțină nu e deloc logică.*" Mai adaugă că "*adevăratul caracter al eroilor, patimile lor mari și mici, avânturile și slăbiciunile lor, mediul social în care se învârtesc și colorile locale nu sunt, întru nimic, respectate...*". El recunoaște totuși: "*în schimb, are versuri frumoase, foarte frumoase și răsunătoare.*"¹³⁵

Autorul piesei s-a arătat mâhnit de criticile ce i s-au adus (mai ales cele apărute în ziarul "*Românul*", editat de C.A.Rosetti, dușmanul său, i-au contestat orice merit) și a încercat să scrie o comedie, *Invidioșii*, pe baza materialului acestei campanii dezlănțuite împotriva sa. Schițează lista personajelor, dar renunță la sfatul prietenilor săi. Ion Ghica îl consola într-o scrisoare: "*Drama ta istorică, Despot, este un gluvaer din cele mai prețioase ale coroanei tale de poet, coroană bine înțepenită pe capul tău, și poți zice ca împăratul acela, care, luând coroana sa prin geniul său, zicea: "Je prends, je la mets, et gare à qui y touchera"*"¹³⁶ În noiembrie 1879, refăcută, drama este tipărită și, în fruntea volumului, Alecsandri așează o scrisoare adresată lui Al. Cantacuzin, care-l îndemnase să scrie drama, și o alta către I. Ghica, în

care îi mulțumește pentru felul cum a sprijinit reprezentarea piesei. Prin publicarea piesei, Alecsandri puna în lumină o nouă latură a personalității sale creatoare și marca o dată-eveniment în istoria dramaturgiei românești cu subiect istoric.

“Legenda istorică în cinci acte”, *Despot-Vodă* (și Hasdeu se ferise să-și numească piesa *Răzvan și Vidra* dramă), pleacă de la o pagină de cronică¹³⁷, care relatează, sumar, despre un **“Despot Iraclie, care s-a socotit cu oști și cu osteneală a fire stăpân pe scaunul Moldovei”**. Ea nu este, însă, doar o amplă evocare a acestei pagini din trecutul Moldovei și nici o simplă relatare a existenței unui principe **“de neam grec, din ostrovul Samos”,** hotărât **“să apuce”** domnia. În scrisoarea către Al. Cantacuzin, care prefătează, alături de alte scrisori, prima ediție a piesei, autorul declară că intenționează să prezinte **“nu un simplu râvnitor la putere, ci un ambițios, îndemnat de un țel măreț la început, însă zdrobit de fatalitate, nimic în aspirațiile lui prin concurs de împrejurări neprevăzute și rătăcitor prin ameteala înaltei regiuni la care au ajuns.”**¹³⁸ Cum se vede din această precizare, Alecsandri înțelegea să dea faptului istoric, în limitele plasmuirii romantice, o largă semnificație uman-existențială: să sugereze fatalitatea destinului unei personalități de excepție. Despot nu era, în intenția autorului, un simplu vântură-lume, un intrigant și uzurpator de putere, ci un erou exemplar, **“cavaler de aur”,** singularul **“prinț de la Elada”,** care cutreierase curțile și universitățile Europei, animat la începutul carierei sale de un ideal înalt. El voia, ca un nou Cid, să elibereze de asuprirea turcească Moldova, **“patria grecească și Bizanțu”,** să facă din noua sa țară un zid de apărare a creștinătății, să dezvolte cultura și civilizația acestei țări.

*...”Eu slugă - odinioară lui Iacob Eraclidul,
Dar nobil prin avântul sufletului ca Cidul;
Eu, bulgăr de aramă schimbat în aur; Eu
Fiu de pescar din Creta, purtat în zborul meu
Prin Spania, Lehia, Germania și Franța
Cu-a mea soție, spada, cu sora mea, speranța
Azi vin și pun piciorul pe-acest pământ român*

.....
*E timpul, o! Moldovo, uniți noi amândoi,
Să facem visuri, planuri și fapte de eroi,
Să ștergem umilinta din fruntea creștinească,*

*Să liberăm Bizanțul și patria grecească!
Întreaga lume-așteaptă să vadă-n răsărit
Un soare nou, cu raze de foc, pe cer ivit
Să ardă semiluna cât nu e lună plină
Și planta cea păgână s-o sece-n rădăcină.
Eu fi-voi acel soare aprins de Dumnezeu
Și tu, Moldovo scumpă, tu fi-vei cerul meu!*

Despot acționează însă altfel. Pentru a ajunge în preajma lui Alexandru Lăpușneanu, el se dă drept *“văr cu Doamna țării”*; ca să dobândească tronul, recurge la ajutorul mercenarilor lui Laski, pe care-i plătește cu banii storși din biruri; pentru același motiv, încheie un tratat de vasalitate cu împăratul Ferdinand; pentru a-și păstra domnia, mărește tributul vărsat sultanului turc; pentru a dezvolta civilizația și cultura Moldovei, după modelul apusean, el nesocotește obiceiurile și religia țării, de unde dușmănia boierilor și ura poporului. El calcă totul în picioare în setea-i oarbă de putere:

*“Ah, tronul, tronul, tronul! La el de-a drept m-oi duce,
Chiar de-ar fi pân-la dânsul să calc pe Sfânta Cruce”*

Visul i se realizează prin durerea țării: *“Nu-ngreuia, stăpâne, a țării grea povară/ Ne plâng bieți copilașii de foame”*, spune o țărăncă, iar Limbă Dulce, purtătorul de cuvânt al poporului asuprit, îi dezvăluie planurile:

*“Dar Despot cu păcatul a dat mâna frățească,
El râde cu păgânii de legea creștinească
Icoane și potire el le topește-n bani
Și vrea pe toți românii să-i facă luterani.”*

“Inteligent, dibaci, seducător, fățarnic”, Despot se servește în reușita planurilor sale, și de femei: Carmina, soția palatinului Laski, este o spaniolă rafinată, care-l iubește pe Despot și-l ajută în ascensiune, mănându-l mereu din urmă, ca o altă Vidră, spre treptele măririi. Ana, fiica vornicului Moțoc (ambitios și lucid, acesta încearcă să-și atingă propriul țel de mărire prin ambiția și mărirea lui Despot), este o victimă a vrăjitorului de cuvinte străin (*“El ne-a făcut din viața-i o lungă povestire/ O halima întreagă și plină de minuni”*); ea se consumă în focul pasiunii pentru Despot; visurile ei se prăbușesc și, murind *“în floarea tinereței”*, destinul o alungă - frumos spus de poetul-dramaturg - *“afară din cuprinsul și-al inimii și-al vieții”*.

Devenit tiran, Despot se prăbușește și este ucis ca un mișel de către Ciubăr-Vodă, unealta fatalității. *“E lesne, scrie Alecsandri, a luneca pe povârnișul ce duce de la tron la tiranie, când omul nu știe a se stăpâni pe sine și când el nu poate a sta neclintit și răbdător în prezența piedicilor ce se ridică și nămolesc calea voinței lui.”*¹³⁹ Eroul însuși, explică, în final, într-un celebru monolog al înfrângerii, ideea ispășirii vinei, pe care destinul său de damnat romantic o incifrează:

...”Și-acum nu văd în juru-mi decât deșertăciune...

Ce-am fost când dintre oameni ieșind / am rupt eu rândul?/

Culegător de umbră cu mâna și cu gândul”.

La început, când Despot, asemenea lui Don Carlos sau Egmont, eroii lui Schiller, își subordonează propriile țeluri unei cauze generoase: înălțarea Moldovei odată cu câștigarea tronului ei, el îi are alături pe mulți:

“Ah! iată-mă-n Moldova!...măriri, puteri,

Aici sunt partea celui ce știe a zice: vreau!

Eu vreau!...de-acum ajută-mi în plin norocul meu”.

În ultimul act, învins de Ștefan Tomșa, sprijinit pe forțele naționale, el rămâne singur:

“Sunt trist ca clătinarea de arbori desfrunziți

Când suflă vântul iernii pe codrii înnegriți,

Și-mi pare că-s o ruină pe care buhna țipă

Și timpul-și odihnește bătrâna lui aripă”.

(ideea și imaginile sunt aproape de Eminescu - apropiere făcută în istoria literară¹⁴⁰). Între aceste două momente se închide toată povestea vieții lui Despot, doborât și mort, pentru vina de a fi provocat destinul.

Valoarea simbolică, uman-existențială, pe care Alecsandri a acordat-o dramei sale, este veche în dramaturgia românească. Am întâlnit-o în textele dramatice ale mai multor autori minori. Hasdeu a transcris-o artistic, cum s-a văzut, cu multă măiestrie. Alecsandri a preluat-o de aici, dacă nu a mers direct la modelul shakespeareean. În comparație cu drama lui Hasdeu, în *Despot-Vodă*, simbolul este mai puțin explicit în semnificațiile lui filosofice. Dacă, în prima parte a piesei, Alecsandri exploatează bogat ideea unui personaj romantic, care își înfruntă, cu trufie, soarta, în final, el nu îl mai urmărește pe Despot ca pe un erou predestinat la cădere, prin

intervenția unui destin implacabil. Eroul nu cade fatal, ci pentru că a rămas surd la suferințele poporului, pe a cărui forță n-a știut să se sprijine. Spancioc comunică sentința:

“Că cine-și cată reazăm afară din popor,

Se reazima pe-o umbră de nour trecător”.

Valoarea simbolică, actual politică, nu lipsește, așadar, nici în piesa lui Alecsandri. Hasdeu n-a ignorat-o nici el; a încifrat-o atent, integrând-o, cu celelalte valori simbolice într-un tot coerent. Ideile cu largă circulație în dramaturgia cu subiect istoric de după 1870, precum patriotismul, exaltarea mândriei naționale, problema domnului străin, se găsesc și în drama lui Alecsandri, dar ele nu se organizează, ca la Hasdeu, într-un element de structură, coerent, atent și conștient urmărit. Ținând seama de observațiile ce i s-au făcut, după prima reprezentare a piesei, în variantele pe care le-a încercat, până la publicarea în volume, el a făcut eforturi de a realiza unitatea sub aspect ideologic a *“legendei”* sale *“istorice”*, apăsând pe ideea dragostei și fidelității față de țară (în textul definitiv, când Ana leșinată cade peste Despot mort, cortina se lasă pe versurile-sentință: *“Moțoaice, așa vrea Dumnezeu: / Acel ce-și vinde țara își pierde neamul său”*), dar dispersarea rămâne. Iar oscilația între simbolul uman-existențial și cel politic, care distruge unitatea piesei, îl face pe cititor și spectator să se întrebe: este Despot victima fatalității sau tiranul și asupritorul poporului? Sunt boierii unelte ale fatalității sau salvatori ai țării și ai tradițiilor ei? Răspunsul la aceste întrebări este îngreuiat și de introducerea unui *“Deus ex-machina”*, Ciubăr-Vodă, acest *“comic muiat în lacrimi”*, cum l-a văzut N.Iorga, un bufon devenit călugăr, căruia Alecsandri îi acordă rolul de justițiar, punându-i în mână pumnalul, cu care, într-un acces, numai aparent, de fanatism religios, îl ucide pe Despot. Această *“transformație”* a bufonului nebun în conducător de răzmeriță, aflat în fruntea mulțimii îndârjite împotriva domnului străin, călcător de lege, *“ne pune, scria Iorga, în mirare”*. Pentru că, motivează el, *“mintea lui are legăturile ei desăvârșite în gânduri. Există o logică a nebuniei”*, (sublinierea lui Iorga), *logică pe care Ciubăr o calcă*.¹⁴¹ De la această nouă ipostază a lui Ciubăr-Vodă, o altă întrebare: cu pumnalul lovește un exaltat sau puterea neiertătoare a tradiției strămoșești?

Oscilația între cele două simboluri scade și autenticitatea istorică. Documentarea scriitorului este serioasă, iar contribuția imaginației, larg folosită în cadrul convenției dramatice, este convergentă adevărului istoric. Cu toate acestea, autenticitatea istorică este realizată, mai mult, în forma pitorească a culorii locale. Deși Alecsandri a vrut să înfățișeze, în piesa sa, *“tipurile, datinile... luptele ... credințele ... tendințele politice din secolul al XVI-lea”*,

mentalitățile, sentimentele nu sunt, totdeauna, ale Evului Mediu românesc, ci ale sfârșitului de veac XIX. În spusele personajelor sale, se face simțit scriitorul cu opiniile sale, care sunt cele ale epocii, iar acest amestec dintre vechi și nou contravine veridicității istorice.

În categoria personajelor piesei, Alecsandri realizează însă câteva izbânzi certe. Despot este o reușită. Ca să-l definească, autorul stăruie mult asupra felului în care figura Eraclidului se oglindește în ochii celor din jur: domn, boieri, jupâne. Doamna Ruxandra este cucerită de grația și spiritul lui în contrast cu posomorârea și cruzimea soțului său. Lăpușeanu îi ghicește ușor viclenia ascunsă sub farmecul personal, temându-se de *“limba-i mlădioasă”*, care, *“pe toți boierii tineri i-a fărmeceat pe rând”*. *“Fărmeceate”* sunt cele două femei, de care șiretul Despot știe să profite, Carmina și Ana. Când apare Ana, Despot o părăsește pe Carmina (căreia îi câștigă nu doar dragostea, ci și bijuteriile), și, cu fapte și vorbe, aprinde imaginația feciorelnică a acestui *“dulce înger”*, în care vede *“o scară de-nălțare un socru ca Moțoc”*. Lucidul Moțoc îl intuiește ușor în planurile lui; Stroici, boierul tânăr, este entuziasmat de curajul cavalerului străin: *“Noi l-am văzut călare pe zmeul arăpesc/ sburând cum zboară vâzul din ochiul omenesc.”*

Despot se autocaracterizează și prin faptele pe care le săvârșește. Înfățișându-le, Alecsandri a reușit să surprindă bine duplicitatea personajului său, situat, tot timpul, pe două planuri: ceea ce este în realitate și ceea ce vrea să pară. Despot este un personaj complex și contradictoriu (ca orice erou romantic): imaginea lui crește mereu, până în final. Sfârșitul, când se despoaie de attributele domnești, ca prin uciderea lui să nu fie călcat principiul inviolabilității stăpânului țării, este de o autentică grandoare.

Celelalte personaje sunt mai puțin conturate, autorul recurgând, ca în drama franceză, la particularizarea lor printr-o unică trăsătură, uneori psihică, dar, mai des, de comportament. Moțoc e cunoscutul intrigant și râvitor de mărire, Iarnov-lingușitorul și trădătorul, Stroici e *“copilandrul abia scos din pelinci”*, Spancioc este reprezentantul tipic al ideii de patriotism (care în scena înfruntării cu Despot, dobândește o adevărată măreție romantică), Tomșa se singularizează prin rolul lui de justițiar. Ciubăr-Vodă, personajul care a dat naștere la cele mai multe discuții în epocă și după aceea, descinde din tipologia romantic-shakespeareană (este Triboulet din *Roi s’amuse*, drama lui V. Hugo, și bufonul din atâtea piese ale dramaturgului englez), deși istoria înregistrează existența unui Ciubăr-Vodă (Ciopar sau Ciapar), care ar fi domnit, scurtă vreme, în Moldova¹⁴². Obsesia unei idei, devenită pasiune, se transformă, la el, în nebunie. Autorul îl *“cumințește”* în final și pentru a fi în spiritul dramaturgiei tradiționale, el

devine un apărător al *“legei strămoșești”*. Deși au o apariție episodică, plăieșii Limbă Dulce și Jumătate rămân memorabili. Înscriși în aceeași descendență tradițională, ei încarnază virtuțile populare. În vorbele lor, pline de miez, răzbate judecata poporului obidit:

*“Pământul gras priește spinoaselor urzici,
Moldova-i năvălită de greci și eretici
Și biruri peste biruri, vânaturi pentru masă
Și-un galbin pe tot anul de fiecare casă,
Încât biata sudoare a muncii s-a schimbat
Într-un părâu de aur ce curge la palat
Pe noi ne duce lumea la margine de groapă,
Și din avutul nostru lăcustele se-ndoapă.”*

Și în pilde:

*“Rău e când râde culmea de mușuroi, de jos...
Dar vai de cap, când talpa-i mâncată pân la os...”*

Când Despot încearcă să-i câștige cu bani, Limbă Dulce răspunde:

*“Despot, suntem țărani,
Nu vindem țara noastră, nici cugetul pe bani,
Ca să-ți culeagă darul și-a ta pomană seacă,
Ar fi ca să se plece românul...nu se pleacă!”*

Ca la Shakespeare, conflictul, în *Despot-Vodă*, este rezultatul ciocnirii insului cu mediul. Este conflictul exterior, pentru că cel interior - înfruntarea individului cu sine însuși - care asigură unitate întregii construcții dramatice (bine conturat la modelul străin și chiar în drama lui Hasdeu), lipsește. Din această cauză, primul conflict se desface în componentele sale și dă naștere unor ciocniri succesive: Lăpușneanu cu țara, Lăpușneanu cu Despot, Despot cu țara, fiecare din aceste subconflicte creând mici drame independente, fără să se adune într-o singură contradicție psihologică majoră. În evidență iese conflictul comun întregii dramaturgii istorice tradiționale: al domnului tiran cu forțele naționale, reprezentate de boieri și popor.

Intriga, la care Alecsandri a lucrat mult, de la prima versiune la textul definitiv (unde e mai economică), rămâne, totuși, încărcată cu episoade de prisos și peripeții bizare. Este procedeul scenic mult folosit de melodramă, preluat și de drama romantică hugoliană. Considerată o dramă *“de tip hugolian”*, i s-au căutat - și i s-au găsit - numeroase apropieri de

modelul francez, văzute ca "*influențe*" directe. Ch.Drouhet¹⁴³, și pe urmele lui, Al.Ciorănescu, exploatează bogat aceste similitudini, văzându-l pe Alecsandri "*luându-se mereu după Victor Hugo*". "*Urmele*" hugoliene pot fi, într-adevăr, ușor depistate, pentru că anumite scene sunt puse explicit sub semnul unor analogii de situații și personaje.

Scena în care Despot scapă din închisoarea în care-l aruncase Lăpușneanu, deghizându-se cu hlamida zdrențuită și tichia de hârtie ale lui Ciubăr, e asemănătoare celei în care Ruy Blas îmbracă, la sfatul vicleanului Don Salluste, costumul lui Don-Cesar de Bazan și, astfel, ajunge, din lacheu, primul sfetnic al coroanei Spaniei. La fel procedează și Gilbert, eroul din drama *Marie Tudor*, care, ajutat de Lady Jane, părăsește, deghizat, turnul Londrei, iar în locul lui, este dus la spânzurătoare Fabiani, favoritul reginei. "*Il faut que je vous sauve. Tout est préparé. L'évasion est sûre...etc.(troisième journée, scène VII¹⁴⁴)*".

Când seimenii, trimiși de Lăpușneanu, ajung la castelul lui Laski, unde se refugiase Despot, palatinul ungur îi primește cu demnitatea lui Ruy Gomez, ca atunci când, în drama *Hernani*, Don Carlos - regele vine, el însuși, să-l caute pe erou în castelul bătrânului senior. "*Prenez les clefs! Saisissez-vous les portes!*" spune acesta, ca și Laski:

"Mergi, porțile deschide! Oștenii să se-adune

În șiruri pân-la scară; fanfarele să sune

În calea lor, căci solul e ca și-un împărat!"

Laski, loial, ca și Ruy Gomez, își apără oaspetele, nu-l trădează:

"-Aice sunt stăpân eu

Mai mult decât un rege stăpân pe tronul său,

Și nimeni n-are voie și nimeni drept nu are,

Cerându-mi pe-al meu oaspe, să-mi ceară o trădare".

Și:

"Ce Hernani, rebelle empoisonneur

Ici, dans ton chateau, tu le caches!, spune Don Carlos:

...Mon prisonnier sur l'heure!"

Răspunsul lui Ruy Gomez:

"Roi don Carlos, merci!

Car vous voulez qu'on dise en le voyant ici:

"Ce dernier, digne fils d'une race si haute,

*Fut un traître, et vendit la tête de son hôte".
 ...Mon donjon est fidèle comme moi!
 A moins de démolir le chateau pierre f pierre,
 D'assasiner le maître, on n'aura rien".*

Lui Hernani:

*"Mon hôte, je te dois protéger en ce lieu,
 Même contre le roi, car je te tiens de Dieu!"¹⁴⁵*

Scena în care Despot își simulează moartea (în castelul lui Laski), ca să scape de urmăritorii trimiși de Lăpușneanu, așezându-se în catafalc, între lumânări aprinse și călugări ce intonează cântări funebre, este foarte aproape de scena a IV-a, din actul al II-lea, din piesa *Marion Delorme* (Brichanteau f Savarny: "*Fais le mort, où tu l'es*" etc.). O scenă asemănătoare se găsește și în drama *Lucrèce Borgia* și tot de aici, va fi plecat, probabil, Alecsandri, când, în scena întâia, din actul II al piesei sale, îl înfățișează pe Despot primind otravă, iar el dejoacă planurile dușmanilor, folosind contraotrava ce o avea asupra sa:

*"Căci eu port totdeauna un balsam din Morava
 Ce nimicește moartea, dezotrivind otrava
 Esența apărătoare a vieții omenești".*

În piesa lui V.Hugo, în scena a șasea, din actul II, ducelul de Ferrara pune otravă în cupa lui Gennaro, iar dona Lucreția îi dă o sticlă cu un antidot: "*Tenez, voyez, cette fiole que je porte toujours cachée dans ma ceinture...Vous êtes empoisonné, buvez ceci sur le champ!...Bois vite, au nom du ciel! Cette fiole, Gennaro, c'est la santé, c'est le salut - une seule goutte sur vos levres, et vous êtes sauvé!*"¹⁴⁶

"Influențele nu sunt nicăieri exclusive", spune Al.Ciorănescu, luând în discuție similitudinile dintre scene ale piesei lui Alecsandri și cele din dramele lui V.Hugo. Acesta este adevărul. Când își scrie piesa, dramaturgul român avea o prea mare experiență artistică ca să se lase "*robii*" de un anumit model. Cititor de literatură romantică, Alecsandri se folosește de acest patrimoniu comun al literaturilor europene, de impresionantele sugestii și izbutiri artistice, pe care acestea le ofereau, și, fructificându-le, a făcut, prin propria-i creație, dovada unui mod de răsfrângere a unui univers artistic într-o minte creatoare romantică.

Drama istorică românească din deceniul al optulea al veacului trecut înregistrează un recunoscut salt calitativ, sub raport formal, prin *Despot-Vodă*. La apariția ei s-a scris mult în

presă despre "*truda*" versului care înalță textul, nu lipsit, cum s-a văzut, de deficiențe de ansamblu ale structurii dramatice. Versul atestă, cu adevărat, maturitatea tehnică a poetului. Retorica sonoră se liricizează, noțiunile politice se ridică mereu la o temperatură pasională, fiind comunicate în memorabile pasaje lirice. Contrastele frapante, efectele de grandilocvență, cascadele de epitete și comparații nu lipsesc, dar, peste toate, se așează, în urme stilistice bine marcate, pecetea lirismului, care distanțează drama lui Alecsandri de dramele istorice de până la ea.

În cariera de dramaturg a poetului de la Mircești, *Despot-Vodă* marchează o izbândă. Este și o reușită în cadrul evoluției genului. Memoria colectivă a așezat-o în antologia operelor reprezentative ale literaturii române.

Genul dramatic i s-a părut lui Alecsandri tot atât de potrivit pentru a înfățișa un subiect profund dramatic și un conflict, care să se desfășoare pe planul vieții interioare, într-un alt cadru decât acela al istoriei naționale: în cadrul senin al antichității romane. Așa ajunge să scrie *Fântâna Blanduziei* și *Ovidiu*, unde prin documentare serioasă, reușește să evoce antichitatea clasică în spiritul ei propriu și să ofere cititorilor și spectatorilor o imagine veridică a unei lumi pline de armonie și echilibru. Este un cadru familiar autorului acestor piese, un clasic prin structură și formație și, deși atins de flacăra romantismului, a năzuit mereu spre seninătate și calm.

Explicația acestei întoarceri spre clasicism, după involburarea romantică din *Despot-Vodă*, o găsim într-o scrisoare adresată de Alecsandri prietenului său, francezul Ed. Grenier: "*J'ai essayé de lutter contre l'envahissement de la tristesse en me jettant follement dans les bras de cette bonne déesse, la littérature, et je me suis consacré à l'étude d'Horace. Quelle admirable philosophie j'ai extraite de ses écrits!...Quelle reconnaissance je lui dois. Aussi pour témoigner des sentiments de gratitude que je lui porte, j'ai composé une pièce antique*"¹⁴⁷. Celelalte motive nu sunt mărturisite. S-a spus că în prima piesă, autorul ei ar transfigura un episod autobiografic¹⁴⁸. Motivele le descifrăm din alegerea subiectului, din felul original în care-l dezvoltă, din gândurile și sentimentele personajelor. Sigur este că, în aceste două piese, Alecsandri a căutat o modalitate originală pentru a face să reînvie două din alter-ego-urile sale: Horațiu și Ovidiu. Mai adăugăm că textele sunt și o demonstrație a crezului său latinist, pe care autorul lor a ținut să-l concretizeze artistic, după ce a devenit "*poetul*

latinătății", prin *Cântecul Gintei latine* și, după întâlnirea sa, în sudul Franței, cu poezii Provenței, felibrii¹⁴⁹.

Fântâna Blanduziei mai cuprinde și o altă semnificație, pe care istoria și critica literară au semnalat-o. Piesa ar fi o variantă, cu cheie, a proiectatei și nerealizatei comedii *Invidioșii*. În personajul Zoil, este caricaturizat nu numai poetul Al.Macedonski, unul din marii "*invidioși*" ai timpului, ci toți acei care, din motive personale sau politice, i-au otrăvit viața. Este transfigurarea artistică a unei drame, drama omului și a poetului însuși. Cu decența-i cunoscută, Alecsandri își convertește durerea și sarcasmul, proiectându-le asupra unor personaje din antichitatea îndepărtată. "*Piesa în trei acturi și în versuri*"-*Fântâna Blanduziei*¹⁵⁰-, scrisă în 1883 (doar în patru săptămâni) și reprezentată pe scena Teatrului Național din București, la 22 martie 1884, cu un mare succes (comentat de toată presa românească) are ca punct de plecare oda lui Horațiu închinată celebrei fântâni din valea Sabină, *Ad Fontem Banduzium* (Carmina III, 13)¹⁵¹. Este o fântână simbolică, "*ax al spațiului horațian*"¹⁵², în jurul căreia se adună personajele principale ale piesei: apare, mai întâi, cuplul tinerilor sclavi îndrăgostiți Getta și Gallus; vin, apoi, Horațiu, înconjurat de reprezentanții Romei imperiale, aristocrației Mecena și Postum, curtezana Neera; lor li se adaugă personajele comice, ridiculizate de dramaturg, Scaur, libertul parvenit și arogant, însoțit de protejații săi, Zoil și Glutto. Schimbul lor de replici schițează - în linii mari - firul acțiunii.

Horațiu, poetul adulat de "*Roma zgomotoasă*" și protejat de împăratul Augustus, se află retras la reședința sa din vecinătatea orașului Tibur. Cauzele retragerii par a fi mai multe: o "*sete de liniște adâncă*", fuga de "*omenirea cu poștele-i hidoase*", jignirea ce i-a adus-o împăratul, care n-a ținut seama de rugămintea sa de a-l ierta pe Ovidiu, cel "*ce moare exilat*". În realitate, Horațiu își ascundea aici drama vieții lui - aceea a unui om bătrân, cu conștiința "*amurgului*" care se apropia, dar cu o inimă tânără, ce vibra, încă, puternic ("*tinerețea cu pas triumfător, de mine se desparte lăsându-mă în dor*"). Horațiu o iubește pe tânăra sclavă Getta, cu speranța că și aceasta l-ar iubi:

*"Nu e triumf mai mare în câmpii Elizee,
Pentr-un poet ce-aspiră la gloria divină,
Ca sacra-ngenunchere de gingașă vergină...
Dar cine are parte de-al ei duios amor?
Poetul ce nu moare sau omul muritor?"*

*Poetu-n veci e tânăr când omu-mbătrânește
Și geniul tot înfruntă, încântă și răpește”.*

Tânăra fată admiră însă poetul, nu pe bărbatul îmbătrânit. În fața realității, Horațiu, resemnat, renunță la Getta, care-l iubește pe tânărul Gallus.

*“Amară cugetare!...fior de-al iernii vânt!
Voi puneți amorțire pe-al inimei avânt,
Și umbra îndoielii pe orice nălucire...”*

Sentimentul ce i-l dă incompatibilitatea dintre prestigiul spiritual al unui mare artist și declinul fizic, “*vremelnicia biologică a omului*”, este trăit intens și eternizat prin poezie:

*“Poet sunt și poetul nu e scutit de chin,
De tot ce-i omenire nimic nu-i e străin,
Mai gingaș în durere, mai viu în fericire
Din patima ce moare el face-o nemurire...”*

Regretul este, și el, admirabil tradus artistic:

“Sunt om ce nu fac umbră, căci soare nu mai am”.

Găsirea manuscrisului pierdut al *Artei poetice* îl trezește pe Horațiu din himera sa. Neacceptat ca om, admirat ca poet, nu-i rămâne decât veșnicia geniului său în ciuda ființei muritoare:

*“Sfârșit cumplit! Horațiu ca om te-ai stins cu-ncetul
Și n-a rămas din tine decât numai poetul”.*

Celebrul memento, “*non omnis moriar*”, parafrizat în finalul piesei, explicitează simbolul (de natură romantică!), incifrat în conținutul dramei: dualitatea ființei geniului și tragismul existenței sale:

*“.....O, carte,
Mă redeștepti din visuri târzie și deșarte...
Din bunurile vieții cu tine mă aleg?
O, glorie, Horațiu nu va pieri întreg”.*

Acest element tragic, care introduce în piesă, înălțând-o, un fior metafizic, nu este exteriorizat la modul deschis, strident. În lumina solară a acestei piese “*amabile*”, cum a socotit-o E.Lovinescu¹⁵³, vaietul omului îngenunchiat și umilit de timp este înfățișat cu discreție, în

ritmul unei melancolii moderate. Există un perfect echilibru între elementele particularului și înălțimea meditației.

Într-o scrisoare către prietenul său, Ion Ghica, Alecsandri mărturisește că a urmărit să realizeze, în drama sa *“română”*, *“un studiu asupra moravurilor romane din epoca lui Horațiu”*¹⁵⁴. S-a documentat atent și a reușit să dea o imagine plină de culoare unei lumi demult apuse. În epocă, autorul piesei a fost judecat aspru pentru unele inadvertențe (Horațiu intervine la Augustus pentru iertarea lui Ovidiu, deși el murise cu 16 ani înainte de exilul celui din urmă; se vorbește despre cilindrii imprimați cu stiletul, când, de fapt, se scria cu condeiul etc.). Asemenea detalii nu sunt importante. Ceea ce merită reținut este că Alecsandri a avut puterea să evoce antichitatea romană în spiritul ei, bine surprins în pitorescul locurilor, în solemnitatea faptelor și noblețea sentimentelor. De altfel, autorul dramei nici n-a ținut să *“trateze”*, cum s-a observat în critica literară, ideea antichității romane ca un specialist; i-a încredințat, însă, acesteia, cu intuiție și viziune poetică, propriile opțiuni.

Păstrându-și atracția lor umană, personajele piesei au o personalitate bine conturată, psihologia lor fiind pusă în relief cu forță analitică și gesturi atent individualizate. Caracterizarea lor urmează schema romantică, dar echilibrul structurii clasice a autorului frânează elementul tumultuos al caracterelor din teatrul lui V.Hugo sau Al.Dumas. Pasiunea dezlănțuită se interiorizează, devenind sensibilitate sublimată. Față de unele personaje se manifestă o atitudine sentimentală. Sunt Getta și Gallus, personaje alegorice, care au rolul să ilustreze, cum am amintit, una din ideile piesei - cea politică. Getta, sclavă în Roma lui Augustus și principesă prin naștere, înălțată la sublim prin dragostea lui Horațiu, este un suflet de o rară noblețe, definit în descendența schemei romantice: aparență-esență. Gallus, sclav și, la rândul lui, principe (tatăl i-a fost *“un Brenn puternic în Galia comată”*) este câștigător în competiția erotică cu Horațiu. Pentru autorul *“Cântecului Gintei latine”*, amândoi sunt reprezentanții unui neam nobil, *“ales să facă să înflorească, prin iubire și înțelegere, țărmurile Mării Negre și ale Dunării ca și cele ale Ailanticului”*¹⁵⁵. Este imnul - dramatizat - închinat gintei latine.

Subiectivitatea autorului piesei se face simțită și față de o altă categorie de personaje, cele comice, caractere tipice din punct de vedere psiho-social, în permanența tipologiei umane. Scaur este îmbogățitul ridicol, Postum un Don Juan depășit de vârstă, Glutto - parazitul dezgustător, Zoil (modelul este Macedonski) - poetul intrigant și lipsit de talent. Drama romantică recomandă osmoza comicului cu accentele grave în situații și personaje (în descendența

modelului shakespearcean, desigur). Niciodată însă în drama romantică, nu s-au întâlnit tipologii pur comice și într-un număr atât de mare. *Fântâna Blanduziei* reprezintă o inovație a lui Alecsandri în marginea modelului romantic, căruia i se adaugă motivații de spirit clasic.

Cu excepția câtorva lungimi din primul act, unde există scene prea încărcate în detalii grotești¹⁵⁶, acțiunea, de mare simplitate, merge progresiv spre deznodământ, fără digresiuni. Spre deosebire de *Despot-Vodă*, în noua piesă, conflictul este unul singur, urmărit pe plan social (relațiile lui Horațiu cu societatea) și pe plan psihologic. După modelul dramei romantice, intriga se limitează la un moment de criză, fără episoade de prisos și fără auxiliarele artificiale ale melodramei. Măsura clasică și-a pus pretutindeni pecetea. Totul este de o mare economie, puritate și armonie a formelor. Limba este atent studiată ca și regulile versificației. Fluența dramatică a dialogurilor și frumusețea monologurilor merită subliniate. Lirismul, care transmite o reală tensiune interioară, nu lipsește, pentru că Alecsandri își păstrează, și aici, structura funciar lirică a unui poet sensibil la vibrațiile sentimentului. Grandilocvența și retorismul romantic sunt absente. Dramaturgul-poet își cenzurează elanurile; criteriile inteligenței și normele idealității clasice dictează discreție și disciplină. Noblețea mijloacelor de expresie, a procedeelelor prozodice este integrată semnificației temei. Modelul dramatic pe care îl reprezintă *Fântâna Blanduziei* este cel al unei drame romantice, temperată de estetica clasică și realizată, exemplar, prin contribuția particularităților specifice ale personalității creatoare a autorului ei. Este o mare izbândă artistică a "*bardului de la Mircești*" și recomandată ca atare în istoriografia literară. Titu Maiorescu¹⁵⁷, E.Lovinescu¹⁵⁸, G.Călinescu¹⁵⁹, Constantin Ciopraga, Al.Piru, P.Cornea, V.Mândra și alți comentatori ai ei o consideră o capodoperă a teatrului alecsandrian. La ecourile ei, a fost sensibilă și străinătatea. În 1885, este tradusă și publicată la Viena¹⁶⁰, iar prietenii săi din sudul Franței, Felibri, se arată entuziasmați, într-o amplă recenzie publicată în "*Le Felibrige latin*", de "*ce sens classique le plus pur*", de poezia armonioasă a versurilor "*ca la Racine și Lamartine*" și, în continuare: "*bine tradusă într-o altă limbă, ea va obține un foarte mare succes pe marile scene ale Europei*"¹⁶¹. Această admirație a tuturor, români și străini, este clădită pe un adevăr, pe care posteritatea și l-a însușit.

După succesul piesei *Fântâna Blanduziei*, Alecsandri se hotărăște să scrie o altă dramă, de inspirație romană, *Ovidiu*. "*Moartea poetului Metamorfozelor între barbarii geți și chinurile nostalgiei care l-au ucis*", i se par, cum notează, în corespondența sa, "*un minunat subiect de dramă*"¹⁶². În 1884, realizează prima versiune a dramei, pe care o citește, în

decembrie 1884, în cercul "*Junimii*", și reprezentată în martie, 1885. La sugestiile junimiștilor, Alecsandri scrie o a doua versiune, în noiembrie-decembrie 1886, adăugând un nou act și făcând numeroase remanieri. Titu Maiorescu i-a cerut să înfățișeze cariera eroului său, Ovidiu, în totalitatea ei și nu redusă doar la un moment de criză (ultimele clipe departe de Roma), cum figura în intențiile primare ale autorului¹⁶³. Din această combinație a două posibilități de tratare a unui subiect, a rezultat o totală lipsă de unitate a ultimei sale creații dramatice cu subiect istoric.

Din cauza acestei lipse de unitate - la toate nivelurile structurii dramatice - este greu să-i descifrăm valoarea simbolică. Se pot face mai multe presupuneri, dar nici una nu are acoperire pe întregul piesei. Ea poate fi considerată o schiță de moravuri și caractere din epoca lui Augustus ca și *Fântâna Blanduziei*. Poate fi și o ilustrare a fatalității ce-l urmărește pe individul dotat, ca în *Despot-Vodă*: Ovidiu parafrazează, aproape, monologul final al lui Despot: "*Așa-i decretu aprig al orbului destin / Tot omul ce se-nalță supus e la cădere... / Învingător? Mărire!... Învins...Îngenunchere!*" Ar mai putea fi și tragedia aspirației spre împlinire omenească, prin iubire, trecând peste convențiile sociale, a unui poet genial. (Ovidiu, călcând prejudecățile de castă, o iubește sincer pe Iulia, nepoata împăratului, dar este învins și supus condiției sociale și omenești mizerabile, prin intrigile lui Ibis și atitudinea nedreaptă a lui Augustus). Mai evident este, ca și în *Fântâna Blanduziei*, simbolul politic. Piesa este un nou cânt al gînteii latine, poate mai explicit decât în prima dramă. Alecsandri a urmărit să pună în valoare rolul "*fiilor de la Dunăre ai Romei*", ca păstrători și apărători a tot ce este "*mare, nobil, model în omenire*". Această "*obsesie*" latinistă a autorului piesei este deschis mărturisită în actul V (IV în prima variantă), care se petrece la Tomis, unde ajunge Ovidiu, exilat din voința împăratului, hotărât să pedepsească sfidarea ce o aruncă puterii imperiale, prin dragostea neîngăduită pentru Iulia. Versurile finale, încărcate de tensiune emoțională, proiectează umbra lui Ovidiu peste veacuri - simbol al dăinuirii romane la Dunăre:

"Văd Roma cum expiră...Vai! Roma nu mai este!

Puterea ei? legendă! Istoria-i? poveste!

A fost, s-a șters cu nume, cu glorie cu tot...

Văd multe, multe, multe, dar a grăi nu pot...

Fiorul mă cuprinde... și glasul mi se curmă...

(Mică pauză)

Stați... Norul negru dispare... lumina crește-n urmă...
Trec secoli... O! minune... Aici în răsărit,
Vlăstarul, fiu al Romei, stejar a devenit,
Și Istrul moștenește a Tibrului renume...
Se-nalță-o nouă Romă, renaște-o nouă lume,
Mormîntu-mi se deschide... din el în viitor,
Un lung torent de viață se-ntinde roditor".

Acest pasaj memorabil și altele de acest fel nu acoperă lipsurile vizibile ale construcției piesei și, în primul rând, lipsa de unitate a acțiunii, neajuns mult comentat în critica literară. Printre cei dintâi, Ch.Drouhet a stăruit asupra construcției piesei "*pe un dublu subiect*"¹⁶⁴; E.Lovinescu punea "*insuccesul relativ*" al dramei pe lipsa "*unității de ton*"¹⁶⁵. Într-adevăr, neajunsul apare evident la lectură. Primele patru acte au o acțiune de sine stătătoare, dezvoltată în jurul dragostei împărtășite a lui Ovidiu pentru Iulia, dragoste sancționată aspru de împărat, cu lungimi nemotivate totuși suficient și un interes dramatic mereu în scădere. Ultimul act, supraîncărcat de fapte constituie, în realitate, o altă piesă cu situații cu adevărat tragice, insuficient exploatate de clasicul Alecsandri. Autorul însuși și-a dat seama de acest dezechilibru cantitativ existent între cele două părți ale piesei, cu teme distincte. Când textul era pregătit pentru spectacol, cu versiunea în cinci acte, a cerut să se excludă "*actul morții de la sfârșit*". În textul definitiv, publicat, această înfruntare tragică între Poezie și Moarte va fi, totuși, păstrată. De la acest decalaj de ordin cantitativ, pornește și lipsa unității de "*ton*", cum o numise E.Lovinescu, adică divergența de stil care le separă. Prima parte este o încercare de tragedie clasică (Ch.Drouhet vorbește de o "*comedie*" clasică, din cauza numeroaselor interludii comice)¹⁶⁶. Este, mai curând, o melodramă, încărcată de intrigi, comploturi diabolice, lovituri de teatru. Alecsandri se întoarce -este evident- spre drama romantică, dar o dramă romantică, cum a observat Al.Ciorănescu, "*în togă și în sandale romane*"¹⁶⁷. Pusă alături de drama lui V.Hugo, nu i-a venit greu lui Ch.Drouhet să găsească analogii de situații și personaje, chiar "*influențe textuale*", reluate și de Al.Ciorănescu în comentariile sale¹⁶⁸. Astfel, gladiatorul Rutuba, cel ce-i propune lui Ibis să-l scape, pentru o sumă de bani, de rivalul său la grațiile Iuliei, Ovidiu, este "*copia fidelă*" a spadasinului Saltabadil, "*le gardien de l'honneur des dames de la ville*". Scena, în care Ovidiu încearcă să o îndepărteze de el pe Iulia, pentru a o feri de "*aerul infernal*" din jurul său, este, cu adevărat, foarte aproape de aceea în care Hernani o îndepărta de el pe dona Sol:

*"Ah, du-te, fugi de mine, căci sunt un om fatal,
Respiri în a mea casă un aer infernal,
Mergi, lasă-mă în umbră și tu cu-a ta splendoare,
Tu, rază virginală, te-ntoarce iar în soare".*

.....

Și: *"Cependant f l'entour de ma course farouche
Tout se brise, tout meurt. Malheur f qui me touche!
Oh, fuis! detourne-toi de mon chemin fatal,
Hélas, sans le vouloir je te ferais du mal!"*

Lipsa de unitate a acțiunii este și rezultatul lipsei de unitate a conflictului. Există un conflict exterior, între Ibis și Ovidiu, fără reflex sufletesc, în primele acte, și un conflict, subliniat psihologic, în ultimul act. Mai poate fi descoperit și un alt conflict, autonom față de celelalte, schițat în primele patru acte, între Iulia și Augustus. Alecsandri a lucrat mult la corectarea piesei, la unificarea conflictului, introducând un prim act și dezvoltând, în actul al V-lea, înfruntarea între Ibis și Ovidiu. Rezultatele n-au fost pe măsura efortului.

Neajunsurile legate de inconsistența caracterelor au fost, și ele, remarcate, încă din momentul apariției dramei. Personajele nu sunt viabile. Ele rămân inconsecvente în comportament și slab motivate în acțiunile lor. Eroul titular al piesei este tot atât de greu de definit ca și ideea dramatică a piesei, tocmai datorită comportamentului lui ambiguu, făcându-l incert. Ce este Ovidiu? Un desfrânat cinic, care sare din aventură în aventură sau un personaj frivol, salvat prin iubire? Este un mizerabil sau o victimă? Trecherile de la o ipostază la alta nu sunt motivate; de aici, impresia de *"vodevil sau de operetă"* pe care i-o lasă lui G.Călinescu¹⁶⁹. Ibis și nu Ovidiu pare a fi eroul principal al evenimentelor, cu particularitățile unui adevărat caracter romantic, obsedat de ura-i generată de iubire. Alecsandri n-a mers până la capăt pe linia dezvoltării acestui rol interesant (atenția și-a concentrat-o mereu asupra lui Ovidiu), de aceea și posibilul caracter Ibis rămâne un personaj schematic de melodramă - răzbunătorul vulgar. Iulia, înfățișată când în ipostaza de înger, când în cea de demon, rămâne, și ea, nehotărâtă în compoziția caracterologică. Mai multă consistență capătă doar în scenele înfruntării cu împăratul. Acesta e cel mai aproape de un adevărat caracter, bine surprins ca Cezar, dominat de pasiunea puterii și, ca părinte, interesat de soarta Iuliei. Celelalte apariții nominale sunt lipsite de individualitate: histrionul, gladiatorul, augurul, patricienii, curtezanele, precupețele, sclavii. Culoarea particulară a personajelor din

Fântâna Blanduziei lipsește aici, prima dramă "*romană*" fiind o reușită în pictura socio-psihologică.

Demnă de semnalat este realizarea culorii locale, procedeu legat tot de romantism. Alecsandri a fost preocupat, ca și în *Fântâna Blanduziei*, de decorul "*autentic*" al Romei lui Augustus și, documentându-se cu seriozitate, a reușit să evoce (uneori cu detalii mult exploatare sub raportul pitorescului și al spectaculosului) în culori veridice, o lume de altădată. Mai adăugăm cursivitatea și fluenta dramatică a versurilor, încărcătura ritmică, aproape muzicală a limbii, calitate fundamentală a poetului-dramaturg.

Autor al unor mari construcții dramatice, Alecsandri nu este egal - ca realizare - în toate. A demonstrat însă certe disponibilități creatoare în dramele sale. S-a simțit, și în teatrul istoric, pe un tărâm ferm, pe care a edificat opere dominate de prestigiul gândirii și sensibilității sale artistice.

Producții minore

O orientare nouă, în dramaturgia de inspirație istorică a momentului, a încercat să inaugureze scriitorul ardelean Ioan Slavici, membru activ, și el, al cercului junimist. Într-o scrisoare către redactorul "*Convorbirilor literare*", Iacob Negruzzi¹⁷⁰, el consideră că a sosit timpul de a se iniția o nouă "*școală*", națională și estetică în același timp, o "*școală populară*", fundamental "*deosebită*" de cele de până atunci. O școală care să nu mai recurgă la modelele universale, fie ele de mare prestigiu, ci să se fundeze pe "*temeiuri etice*", eticul fiind considerat un factor hotărâtor în stabilirea valorii unei creații literare. În concepția lui Slavici, "*eticismul estetic*", prezent în literatură și în teatrul istoric și până atunci, nu înseamnă impunerea unei morale rigide, tendențiozitate programatică, prin rezolvarea conflictului într-un anume sens exemplar. Dimpotrivă, principiul rezidă în renunțarea la teoriile justițiare transplantate în artă: omul trebuie înțeles și acceptat "*precum este*", "*nici bun, nici rău*"; faptele sale sunt, când bune, când rele, dar responsabilitatea nu o poartă individul, ci împrejurările; nu există vină și dreptate, "*pedeapsă și răsplată*", ci "*numai succes ori lipsă de succes*"¹⁷¹.

Drama, în cinci acte, *Bogdan-Vodă* (pierdută și necunoscută publicului la data realizării ei)¹⁷², trebuia să legitimeze "*noua*" școală. Dar, dacă n-ar fi existat textul teoretic (scrisoarea,

amintită, către Iacob Negruzzi), cu explicațiile autorului, valoarea simbolică a piesei, mesajul ei, ar fi greu descifrabil. Evident este doar simbolul în sine, de o mare noutate în contextul orientărilor tradiționale: incertitudinea caracterelor și a faptelor omenești individuale, imposibilitatea de a le judeca după norme fixe: bune sau rele, ele aparțin marelui tot al umanității; încununate de succes sau lipsite de succes, eforturile oamenilor contribuie, toate, la progresul social, inevitabil. Conform simbolului etic urmărit, oamenii lui Slavici sunt, cum o și precizase, **“nici buni, nici răi”**. Toate personajele - de la voievodul mușatin, care-și apără țara - Bogdan, și **“schimbăciosul”** voievod, care o vinde leșilor - Alexandru, până la intrigantul șiret Hulpe și boierul trădător Onciul, sunt indivizi care fac și bine și rău, dar, din cauza împrejurărilor, găsesc răul. Asemenea caractere, ambigui, dilematice, cu o psihologie complexă, ilogice în spiritul vechii estetici, dar de o vădită modernitate, merită reținute, cel puțin ca intenție, pentru că realizările sunt mult în urma posibilităților oferite de material și de semnificațiile lui. Personajele sunt lipsite de relief psihologic, scriitorul nu poate ajunge la o adâncire analitică a lor; ele sunt niște **“paradigme”** umane reci, lipsite de încărcătura pasională. Interesul pentru autenticitate omenească și efortul pentru a o realiza sunt prezente și ușor observabile, dar reușita este frânată de stângăciile dramaturgului începător. Ideea nouă și interesantă rămâne mai presus de forțele lui artistice. Mai adăugăm versul greoi, limba lipsită de orice mlădiere, absența lirismului, care să dea o oarecare fluentă textului, neajunsuri care îngreuiază comunicarea. Dramei **Bogdan-Vodă** îi lipsesc virtuțile necesare pentru a legitima și impune o nouă **“școală”** dramatică, preconizată de autorul ei. Este o primă experiență, pe care Slavici a valorificat-o, pe un plan superior, în tragedia în cinci acte, **Gaspar Grațiani, domnul Moldovei** (jucată, fără prea mare succes, în stagiunea teatrală bucureșteană 1887/1888).

Mesajul piesei, ca și în **Bogdan-Vodă**, e unul deschis: prin structura organică, prin naștere, toți oamenii sunt buni, faptele lor sunt guvernate de intenții generoase, dar rezultatele, din cauza condițiilor mediului, sunt răul, nenorocirea. Eroul principal al piesei are sarcina sublinierii semnificației ei. Gaspar Gratzner, cu nume italianizat sub forma Grațiani, este un aventurier care vrea să ocupe tronul Moldovei, câștigând adeziunea poporului prin faceri de bine. **“Iubirea moldovenilor am să mi-o câștig, lucrând pentru binele lor”**. Înfașurat în această postură de părinte al țării (**singurul păcat care i se recunoaște este că “mănâncă carne în zilele de post”**), personajul nu are suport social-istoric. Slavici forțează adevărul documentelor în sensul programului etic major, pe care ține să-l respecte. B.P.Hasdeu și V.A.Urechia s-au

apropiat, și ei, de Gaspar Grațiani, dar nu l-au idealizat, ci l-au prezentat ca pe un profitor desfrânat. Personajul lui Slavici este ambiguu și își păstrează ambiguitatea de-a lungul întregii piese, ca și celelalte personaje, mai bine definite. Ambiguitatea izvorăște din imposibilitatea acordului între ceea ce sunt și vor aceste personaje și ceea ce fac ele. Grațiani e stăpânit de setea puterii, iar planurile lui sunt conduse de ambiție, dar și de generozitate. Vrea tronul Moldovei, dar și neatrănarea țării, pacea și bunăstarea poporului, precum și zdrobirea păgânității. Planul înălțării și-l atinge prin tânăra evreică Sara, un caracter puternic și memorabil, prin desenarea viguroasă a fondului uman. În toate întreprinderile sale, ea este mână de dragoste-fără margini pentru Grațiani și de voință înlăturării prejudecăților (problema toleranței pe plan național și religios rămâne tot timpul în atenția autorului). Pasiunea ei devine însă blestemul existenței lui Grațiani, binefacerile ei pentru Moldova sunt văzute, în cele din urmă, ca o datorie rușinoasă pe care creștinii nu o pot accepta. Urmărind binele pentru Gaspar și pentru țara sa adoptivă, Sara găsește răul: moartea iubitului și invazia turcească în țară; ea însăși dispăre, ucisă fiind de voievodul detronat. Baruch, unchiul Sarei, creație la fel de viguroasă, rob al credinței sale fanatice, deși își iubește, cu adevărat, nepoata, îi aduce nefericire și moarte. Nici unul din acești oameni, care doresc binele lor și al celor din jur, nu-l pot realiza. Puterea omenească este limitată de forța mai mare a împrejurărilor; de aceea toți sunt absolviți de vină. Teza este demonstrată: *“ioți suntem carne de om, sânge de om, toți avem suflet de om”*. *“Legea mai presus de toate e legea firii omenești”*. Slavici redescoperă istoria în înțelesul ei uman și grandoarea competiției dintre om și destinul lui în lume impresionează și reține.

Ca și în *Bogdan-Vodă*, și în această a doua dramă istorică, autenticitatea istorică e în suferință: de la ignorarea adevărului istoric până la lipsa oricărei culori din trecutul Moldovei secolului al XVII-lea. Încadrarea istorică este împinsă într-un trecut vag, *“global”*, iar elementele care conduc acțiunea pe pragul dintre legendă și istorie sunt prea numeroase. Ceea ce l-a interesat pe Slavici este drama permanenței umane, iar adevărul omenesc se relevă, cu adevărat, din tragismul eroilor și al situațiilor în care aceștia sunt puși. Un tragism intens și generos în semnificațiile sale, nemăintâlnit în teatrul istoric românesc de până la Slavici.

La atenta definire a tipologiei umane, fără a ajunge la marile adâncimi ale sufletului omenesc, mai adăugăm fluxul dinamic al acțiunii, care nu lăncezește, în ciuda numeroaselor ramificații colaterale ca și unitatea conflictului și a intrigii. Discursivitatea lipsește, dar și filonul liric. Drama *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei* a reprezentat o noutate în peisajul

dramaturgiei cu subiect istoric al epocii. Prin ambiguitatea simbolului și finalul deschis în sensul moralei, nu, încă, și în sensul modern al acțiunii, dar departe de simplificarea didacticistă a mai tuturor dramelor istorice de până acum, venea în contradicție cu tradiția încetățenită și depășea posibilitățile de receptare ale timpului. “Școala” dramatică “populară”, din intențiile dramaturgului Slavici, devenea impopulară prin nereceptare. În presa vremii, a fost aspru criticată, iar actorii, precum vestitul Nottara, au refuzat s-o joace (în istoria existenței sale pe scenele românești, piesa a cunoscut doar două reprezentații!). Toate acestea, în dauna progresului teatrului istoric, pentru că drama lui Slavici, de o modernitate neașteptată, neînțeleasă la vremea apariției ei, nu a avut șansa unei continuități, șansa deschiderii unei noi tradiții. Noul, întrezărit prin realizarea ei, va rodi, târziu, în dramaturgia românească, abia în drama de idei din perioada interbelică.

* * *

În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, care pot fi considerate ca alcătuind o altă etapă în evoluția dramaturgiei cu subiect istoric din acest secol, drama istorică se orientează, după strălucitele experiențe artistice ale lui Alecsandri, spre o formulă dramatică în care vechea tradiție teatrală, cu accentuată valoare politică, patriotică, se alătură preocupării, tot mai statornice, pentru desenul caracterelor și mișcările lor interioare, sufletești. Apeul la Shakespeare este tot mai frecvent, fără ca acesta să tempereze, întotdeauna, formulele comune ale teatrului romantic francez și facilitățile melodramei.

Dramele istorice care se scriu acum sunt numeroase, pentru că istoria se dovedește a fi mereu o sursă fecundă să trezească la viață scenică evenimente și personaje. Multe din aceste drame sunt lipsite de valoare artistică; ele nu trebuie, totuși, ignorate, pentru că reflectă o anumită stare de spirit, o atmosferă.

O bună parte din ele se așează în descendența lui Alecsandri, mai precis, în aceea a piesei *Fântâna Blanduziei*, pentru că au subiecte de natură antică. Din anul 1885 până spre 1900, apar mai multe “tragedii” de acest fel, precum *Marțial* de V.A.Urechia, *Catilina* de Sava Șoimescu, *Virginia* de Ana Ciupagea, *Fundarea Romei*, “poemă dramatică”, de C.Mărculescu, *Amalafrida* de I.Catina, *Pygmalion* și *Amilcar Barca* de G.Bengescu-Dabija, ca să cităm doar câteva din ele. În aceste texte dramatice, se remarcă tendința de a nu mai stărui, prea mult,

asupra semnificațiilor politice ale mesajului; preocuparea pentru autenticitate sub raport istoric și mai ales psihologic este vădită; oscilația între exemplul tipologiei shakespeareene și construcția romantică se menține. Intriga apare cu multe complicații, cu situații senzaționale și lovituri de teatru, servite de o recuzită abundentă.

O mențiune specială merită piesa lui Ion Catină, *Amalafrida* (1895), în care se evocă o pagină din istoria, puțin cunoscută, a vandalilor (Al.Ciorănescu presupune că autorul a pornit de la “vreun roman istoric german, cum ar fi cele ale lui Felix Dalin”¹⁷³). Modelul Shakespeare este aproape. Scenei în care regina văduvă a vandalilor se desparte de iubitul ei, Gelimer, i se poate găsi “o imitație literală” a cunoscutului cântec al ciocârliei din *Romeo și Julieta*¹⁷⁴:

*“Se risipește noaptea, scumpo, și-n răsărit se varsă zori,
Ascultă, cântă ciocârlia ce ne-a cântat de-atâtea ori.
O tristă veste ne aduce, că vine ziua..Să fugim!
Privighetoarea se deșteaptă și va cânta că ne iubim!
Și toată lumea tulbura-va... La revedere...*

.....
*De-aș putea
Să fiu o umbră lângă tine! Mai stai! A dimineții stea
N-a răsărit pe ceruri încă”.*

Inventivă ca soluții teatrale, de punere în relație a diverselor personaje, piesa reține și prin lirismul ei bine dozat, muzicalitatea versurilor impresionând plăcut la lectură.

Un subiect tot așa de puțin obișnuit dezvoltă și I.Bengescu-Dabija în *Pygmalion* “*istorie feniciană*”.

“*Tragedia*” nu prezintă un interes deosebit la nivelul comunicării artistice, dar, în comparație cu anacronismul și dezinteresul psihologic, caracteristic mai tuturor pieselor timpului, piesa dovedește o oarecare aplicație spre autenticitate istorică și omenească, depășind schemele prestabilite. Simbolul politic, mult mai general, este fără adresă directă la contemporaneitate. Subliniem și priceperea în a structura conflictul și intriga, în a îndepărta stridențele discursivității. Piesa pare un text gândit cu adevărat, pentru scenă, prin realizarea unor tablouri scurte, cu o permanentă tensiune. Progresul înregistrat sub raportul tehnicii dramaturgice nu a trecut neobservat în epocă. La reprezentarea piesei(1885), într-o cronică teatrală, apărută în

ziarul "Românul", se scria: "**G: Bengescu-Dabija, cel dintâi la noi, s-a hotărât să creadă că planul, desfășurarea logică a subiectului, meșteșugul de a face ca actul întâi să te ducă a dori actul doi și acesta pe cel de-al treilea, cu alte cuvinte, în interesul acțiunii, sunt tot atâtea elemente care fac pe spectator să fie cu actorul într-un cuget și într-o simțire**".¹⁷⁵

Preferința pentru subiecte din lumea antică nu este singura sursă de inspirație pentru autorii dramatici din această etapă. Cei mai mulți se îndreaptă, în vădită continuitate cu etapele precedente, spre trecutul istoric românesc. Dar, spre deosebire de felul în care a fost construit mesajul politic în piesele din etapele precedente, acum textele dramatice nu mai constituie doar simple alegorii la prezent. Simbolul politic, fără să dispară, își pierde din puterea de dominație, el dobândește o mai mare generalitate, concentrându-se asupra unor principii de largă valabilitate, de ordin cognitiv și moral. Se mai remarcă și tendința de a trece de la educativ la distractiv, de la morală la peripeție, de unde o transcriere pitorească a paginilor de cronică sau recurgerea la legendă și la modele literare intermediare, în care imaginația unui autor prelucrase deja faptele obiective ale trecutului. Asemenea piese nu sunt puține în epocă. P. Bancov realizează o transpunere dramatică a poemului *Sorin* de D. Bolintineanu, în *Tăierea boierilor de la Târgoviște*; Panait Macri pleacă de la cunoscuta baladă *Mihnea și baba* a aceluiași Bolintineanu, într-o piesă ce păstrează și titlul neschimat *Mihnea și baba*, alți doi autori dramatici, N. Tincu și Rădulescu Niger mărturisesc că au transcris pentru scenă nuvela istorică *Doamna Chiajna* a lui Al. Odobescu; în *Traian și Andrada* Gr. Ventura și V. Leonescu pornesc de la o veche legendă (valorificată încă de Gh. Asachi), despre dragostea înmăratului roman pentru o prințesă dacă, subiect dezvoltat dramatic și de I. N. Șoimescu. *Domnița Olena* de V. Cosmovici este istoria romanțată a fiicei lui Ștefan cel Mare înstrăinată la Moscova și victimă a uneltirilor din jurul tronului (Hasdeu a valorificat, dramatic, un subiect asemănător în *Domnița Rosanda*). I. Nenițescu, în *Radu de la Afumați*, pornește de la o temă dezvoltată anterior în romanul lui Buvelot și în drama lui I. N. Șoimescu (citată), sporind mult efectele spectaculoase. Chiar scriitorii ardeleni, care au stat mai aproape de modele mai "înalte", ca cele ale tragediei clasice franceze și ale dramei schilleriene, exploatează, bogat, întâmplări neobișnuite, peripeții dramatice, cum fac Iosif Vulcan în *Ștefan cel Tânăr* și Teohari Alexi în *Moartea lui Mihai Viteazul*.

La mulți din autorii citați, subiectele sunt prea mari pentru talentele lor mediocre. Pentru aceste motive, lucrările lor dramatice răspund precar la cerințele valorii artistice. Naivitatea

construcției dramatice și artificialitatea tipologiei sunt evidente în cele mai multe texte. Se remarcă, totuși, o oarecare reconstituire a culorii locale și un interes pentru psihologie ca factor de caracterizare a personajelor și motivare a acțiunii. În piesa lui Iosif Vulcan, personajul principal Ștefăniță, ca și Mircea din piesa lui P. Bancov, sunt, în intențiile autorilor, niște eroi problematici, în sufletul cărora se ciocnesc adevărul și minciuna, fidelitatea și trădarea, siliți de împrejurări să acționeze altfel decât ar vrea ei. Personajul Drăgan, din piesa lui I. Nenițescu, promitea, și el, să fie un individ complex, dilematic, dar în materialul dramatic (ca și celelalte personaje numite), rămâne șters și inconsecvent. Mai interesante par a fi personajele feminine din piesa lui V. Cosmovici, Olena și Sofia, concepute cu multă ambiție de autor, ca două ipostaze ale aceluiași tip: orgolioase și dominate de setea de mărire, inteligente și active, visând la putere și procedând în consecință: Olena cu blândețe și certitudine, cealaltă cu aroganță și șiretenie. Doamna Chiajna, din drama celor doi autori citați, N. Tincu și Rădulescu Niger, se apropie de Lady Macbeth, dar personajul se impune, mai mult, prin datele exterioare ale unei feminități care se afirmă prin gestul voluntar și tendința de dominare. Multiplicarea conflictelor rămâne, în continuare, o caracteristică a pieselor din această etapă, ca și lipsa de unitate a acțiunii. Aceasta se ilustrează însă, mai mult decât în etapele precedente, prin preferința pentru spectaculos și grija pentru efecte. În comparație cu tradiția, expresia verbală se remarcă prin înlăturarea discursivității pe teme politice, dar alte virtuți dialogul nu are.

În anii sfârșitului de secol, când drama istorică își continuă existența, alături de comedie, în peisajul literar, se fac tot mai mult simțite căutările de depășire a tradiției, de descoperire a unor modalități artistice noi care să determine modificări în evoluția piesei tragice din secolul următor. Efortul de depășire se simte pretutindeni: scriitorii, actorii, publicul spectator se întâlnesc în hotărârea de a realiza, cum ceruse Eminescu, încă de pe la 1870, o literatură dramatică *“plină de inimă și minte”*. În acest context promițător, care se prelungește și după 1900, apar realizări de frunte ale dramaturgiei românești, datorate lui Al. Davila și Barbu Delavrancea. Prin ei, drama istorică ajunge să încununeze un lung proces, început în urmă cu decenii, marcat, ca evenimente, de creațiile lui Hasdeu și Alecsandri. La *Răzvan și Vidra* și *Despot-Vodă*, se adaugă, într-o continuitate de concepție și de procedee stilistice, *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila și *Apus de soare, Viforul, Luceafărul* de Barbu Delavrancea. Așezate, în timp, la distanță, aceste capodopere sunt, cum, pe drept, s-a observat, contemporane prin *“perspectivă și vigoarea valorilor de permanență”*¹⁷⁶. Toate reprezintă, în semnificațiile lor ideologice și

artistice, o *“exaltare a sentimentului patriotic, o reluare a vechiului interes dramatic pentru lupta politică, o împreunare a istoriei cu psihologia”*¹⁷⁷, ilustrând, în istoria genului, exemple dintre cele mai caracteristice ale modalității romantice. Pentru aceste motive, cum am specificat și în *Preliminarii*, le adăugăm realizărilor din secolul al XIX-lea, deși ele au fost scrise și reprezentate în primii ani de după 1900.

O capodoperă: Vlaicu-Vodă

Autorul dramei istorice, în cinci acte, *Vlaicu-Vodă*, Al.Davila, este fiul italianului Carol Davila, născut la Parma, în 1828, venit în Țara Românească, în 1853, chemat fiind, ca medic, de domnitorul Știrbei-Vodă. Ajuns general, el organizează serviciul sanitar românesc și pune bazele învățământului medical superior. Mama sa, Ana Racoviță, era nepoata cărturarului Dinicu Golescu și a lui Mihail Racoviță, unul din domnitorii Țării Românești¹⁷⁸. Fiul lui Carol Davila, Alexandru, autorul piesei citate, face studii strălucite la Paris, ajunge diplomat, remarcându-se prin inteligența-i scilipitoare și interesul pentru mișcarea artistică europeană. Un *“Oscar Wilde al vremii sale”*, cum l-au considerat contemporanii¹⁷⁹, Al. Davila era un om de lume, care a dus o viață mondenă, frecventând saloane elegante și mediile artistice boeme.

În 1901, el citea piesa în casa lui Ulpie Hodoș (tatăl cărturarului Nerva Hodoș), iar, în seara zilei de 12 februarie 1902, o reprezenta pe scena Naționalului din București (În același an, o tipărea în volum). Piesa a avut un succes imens, presa timpului salutând-o ca pe *“un eveniment literar”*. Dar, aceeași presă a declanșat o adevărată campanie pe seama paternității ei. *Vlaicu-Vodă* a fost pus pe seama lui Al.Odobescu, invocându-se, ca argument, faptul că Al.Davila n-a scris, nici înainte și nici după drama *Vlaicu-Vodă*, o altă lucrare dramatică ce ar fi putut fi la înălțimea acesteia și că nimic din activitatea sa de până la 1902 nu justifica valoarea acesteia. În realitate, Al.Davila a fost, cum mărturiile unor contemporani ai săi și propriile declarații o arată, un autentic om de teatru, cu simț dramatic și bun cunoscător al specificului și funcțiilor teatrului. Avea *“teatrul în sânge, în toată ființa lui”*, declară cei care i-au fost în preajmă, precum marii actori Constantin Nottara și Ion Manolescu¹⁸¹. Încă din cei dintâi ani ai tinereții, s-a sădit în mintea lui *“patima pentru teatru”*. Cunoștea bine mișcarea teatrală din Franța, Italia, Germania. La Paris, a trăit și lucrat în preajma lui Antoine, marele director și

regizor de la "*Théâtre libre*", care a înnoit arta dramatică franceză, așezând-o pe baze realiste. Îl citise pe Al.S.Stanislavski și "*mintea lui plănuia numai piese de teatru, scene și decoruri, costume și accesorii*"¹⁸². A tradus, localizat și adaptat multe texte dramatice străine pentru reprezentațiile teatrale de salon, nepublicate și nereprezentate decât o singură dată. A scris piesa într-un act, în franceză, *Le cotillon*, jucată de diletanți, în saloanele timpului și comentată de Claymoor în *Carnet du high life*, în revista "*L'Indépendance roumaine*" (26 martie, 1900). În câteva din publicațiile vremii, se găsesc, apoi, multe cronici dramatice (în "*Epoca*", în "*Literatura și arta română*" - 13 cronici, între 1898-1900) și alte intervenții, în care pot fi descoperite opinii juste despre problemele fundamentale legate de existența teatrului românesc, precum repertoriul, arta interpretativă, publicul etc. În propriile sale declarații, precum cea publicată în "*Rampa*", sub titlul *Viața lui Alexandru Davila povestită de el însuși*¹⁸³, sau cele din *Jurnalul intim*, editat de D.D.Panaiteescu (în revista "*Manuscriptum*"¹⁸⁴), găsim trimiteri la lecturi din textele cronicarilor și la cercetările sale cu caracter istoric, ce-l îndeamnă să facă "*din ideea unirii țării românești o piesă de teatru*"¹⁸⁵. Se știe, de asemenea, că Al.Davila a intenționat să scrie o trilogie cu titlul *Mirciada*, în care să includă piesele *Vlaicu-Vodă*, *Dan-Vodă*, *Mircea cel Bătrân*¹⁸⁶. N-a realizat decât *Vlaicu-Vodă*, după cum, nici o altă dramă, *Sutașul Traian*, n-a fost dusă dincolo de primul act¹⁸⁷, deși, unii cercetători ai teatrului istoric în versuri, precum Al.Ciorănescu, consideră că Al.Davila ar fi lăsat, în manuscris, mai multe piese de teatru în versuri, "*cu toate că, în afară de un fragment din Ioaniții, nu mai cunoaștem azi aproape nimic din această latură a activității lui*"¹⁸⁸. Pentru risipirea "*misterului Davila*" sau a "*fenomenului Davila*", despre care s-a scris și s-a vorbit mult în epocă, mai menționăm că autorul piesei *Vlaicu-Vodă* a fost numit, tocmai pentru vădita lui apropiere de teatru, director al Teatrelor și al Teatrului Național din București (1905-1908), când a fost înlocuit cu Pompiliu Eliade. Tot Davila a înființat o companie dramatică particulară, "*compania Davila*" (1909), care, cu mari actori ai timpului, a popularizat, prin reprezentarea pe scenă, piese de mare succes din repertoriul universal și românesc. Fără îndoială, Al.Davila a suferit mult, sufletește, de pe urma acestei campanii deschise împotriva sa. S-a mângâiat cu ideea că n-a fost singurul calomniat. "*N-am fost singurul scriitor calomniat, a mai fost și Caragiale. Calomnia m-a pus alături de el; rezultatul asta nu-l prevedea calomnia*"¹⁸⁹.

Drama istorică *Vlaicu-Vodă* reprezintă, atât în concepție, cât și în realizare, la un nivel artistic de vârf, trăsăturile specifice ale structurii dramatice tradiționale, ca rezultat al

experiențelor încercate de-a lungul unui secol și al noilor orientări existente în intervențiile teoretice și realizările practice de la sfârșitul secolului al XIX-lea, pe linia necesară a teatralizării și psihologizării textului dramatic.

Faptele care constituie conținutul dramei sunt preluate din trecutul istoric al poporului român, din cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea, "*la Curtea de Argeș, pe la 1370*". Este perioada imediat următoare constituirii statului feudal al Țării Românești, o perioadă încă puțin cunoscută atunci, pe care Davila o cercetează, cum a făcut și Eminescu, cu simț istoric și putere creatoare, înțelegându-i, cu superioară intuiție, spiritul. Problema majoră a epocii și a întregii existențe a poporului român, incifrată în substanța piesei, este lupta pentru păstrarea independenței tânărului stat românesc creat, împotriva uneltirilor puterilor feudale vecine. De aici pornește conflictul central al dramei - ca și mesajul ei - în jurul căruia se strâng toate semnificațiile ideologice ale piesei. "*Sfânt se face orice mijloc pentru-a țării apărare*", spune Vlaicu-Vodă, domnitorul țării, care, împreună cu poporul, boierii și biserica, luptă împotriva încercărilor ungarilor de a subjuga țara. Idealul național nu mai este, în această dramă, ca în atâtea altele, doar un material de declamație. Este însuși nervul dramatic al conflictului, cu o profundă adresă cognitivă și morală, care face din text o "*dramă istorică națională, esențial patriotică*", după judecata, plină de adevăr, a lui E.Lovinescu¹⁹⁰.

Țara Românească, sub domnia lui Vladislav-Vlaicu, se află în suferință. Muntenii, aflați într-o expediție în Transilvania, supusă regelui ungar, Ludovic de Anjou, nu reușesc în întreprinderea lor, pentru că doamna Clara, fostă a doua soție a lui Alexandru Basarab și mama vitregă a lui Vlaicu, unguroaică de origine, dă ordin să fie retrasă o parte din armată, ceea ce duce la slăbirea puterii de luptă a românilor. Aceștia sunt înfrânți, masacrați, fratele domnului, Nicolae, este ucis, iar sora și cumnatul lui sunt luați ostatici. Clara închină țara regelui Ungariei și bisericii catolice, cheamă în țară trupe străine și-l transformă pe Vlaicu într-un vasal. Acesta acceptă, pentru o vreme, situația. Ca să salveze țara, el admite ca mama sa să-l considere un om slab, incapabil să conducă, suportă la curtea sa trufia lui Kaliany, solul regelui Ludovic și aliatul Clarei, și îi ține depărte de el pe toți acei pe care i-ar dori aproape. G.Călinescu apreciază elogios felul în care Al.Davila "*analizează scenic și cu o maturitate tehnică desăvârșită arta de guvernare a unui domn*". Pentru că Vlaicu-Vodă nu este "*numai un om de voință și un fin diplomat*" ("*întruparea principelui lui Machiavel pe pământ românesc*"), ci și "*un voievod român, pus adică în niște condiții politice tragice, în care e nevoie de disimulație și, mai ales,*

de răbdare și de înfrânare a mândriei”¹⁹¹. Vlaicu-Vodă reușește să dejoace planurile Clarei, să recapete rudele zălogite și să-și salveze țara de “*sabie și foc*”, păstrând-o liberă și independentă, jucând jocul umilinței și al smereniei. “*Cerul când mi-a pus coroana Basarabilor pe frunte / Mi-a șoptit că sub povara-i voi străbate ceasuri crunte*”. Înfruntarea dintre trufia Clarei și smerenia prefăcută a lui Vlaicu este înfățișată cu mare tensiune dramatică. Este, spune E.Lovinescu, “*un insuportabil exces de trufie în fața unui egal exces de smerenie, fie ea și ipocrită*”¹⁹².

“Azi, de pildă, poruncit-am, c-așa-mi place

.....

Voi impune a mea voință împotriva ori și cui

Și te plâng, sărmane Vodă, dacă-n loc de-o aliată

Vrei să vezi în Clara Doamnă, o stăpână neîndurată”.

În jocul său diplomatic, Vlaicu răspunde:

“Că te vreau pe veci stăpână-naltă Doamnă, tot nu știi

Sunt mai vârstnic decât tine, totuși, mamă vreau să-mi fii

Vreau să știe toată curtea - astfel cred eu nimerit -

Că de sunt voievod, sunt totuși robul tău și rob smerit”.

Vlaicu-Vodă izbuteste, în planurile sale, nu numai prin înțelepciunea cu care-și înțelege datoria de conducător, prin inteligență politică, ci și prin dragostea de țară a celor din jurul său, a boierilor patrioți. Aceștia sunt, unii întemnițați, alții umiliți, mulți cârtesc și complotează și, conducându-se după aparențe, îl acuză pe Vlaicu de lașitate. De aici, și posibilitățile avute la îndemână de autorul piesei de aprofundare conflictuală a subiectului, pentru că elemente de tensiune nu există numai între Vlaicu și Clara, între boierii și grupul Doamnei Clara, ci, o vreme, și între boieri și Vlaicu.

În realitate, boierii țării (Costea, Grozea, Miked, Dragomir) ca și mitropolitul Nicodim sunt buni patrioți și doresc, și ei, ca și Domnul, libertatea țării și pacea ei (“*Da, vreau liniște, Mikede, cum o vrei și tu - vreau pace*”) și sunt cu trup și suflet alături de Vlaicu, slujind chiar cu prețul vieții ideea de patriotism și de responsabilitate civică. Grue, reprezentantul poporului, moare ca să-l salveze pe Vlaicu și, prin el, țara. Jertfa lui este simbolică și, plângându-i moartea, Vlaicu aduce un înalt elogiu poporului întreg:

“Grue! Grue! ca pe veci să pomenească

Datina moșiei tale dragostea ce i-ai purtat,

*Fi-vei la piciorul stranei domnilor înmormântat
Căci în tine, biet române Grue, fost-au întrupate
Însușirile de suflet în popor adânc săpate
Și, prin tine-n el găsit-am, când restriștea mă lovea
Singurul statornic reazăm ce-am avut în țara mea”.*

Informația istorică este temeinică; faptele sunt înregistrate și punctate cu fidelitate documentaristă. Istoria este interpretată prin mijlocirea unei imaginații, de care autorul se slujește pentru a sonda adâncimile sufletului omenesc și a sublinia semnificațiile piesei. În istorie, el a găsit confirmarea existenței unei propagande catolice active în timpul domniei lui Vlaicu-Vodă (lupta între catolicism și ortodoxism va fi reluată, în istoria dramaturgiei cu subiect istoric, în drama *Ringala*, de Victor Eftimiu, de exemplu), a unor neînțelegeri cu regatul ungar și a unor legături de sânge și prietenie cu statele slave din sudul Dunării. Celelalte date, nu puține, nu mai vin din istorie, ci din imaginație. Alături de cea reală, Davila recrează o altă istorie, una plauzibilă, determinată de o necesitate psihologică. În drama lui Hasdeu, *Răzvan și Vidra*, cadrul istoric rămâne, de asemenea, un pretext pentru zugrăvirea unui destin. Dar Hasdeu, ca istoric, a imaginat multe fapte, mai ales pentru transcrierea lor pitorească, fără un interes deosebit pentru psihologia personajelor, pentru analiza individualităților. La Al. Davila, imaginația lucrează pentru adâncirea psihologică a oamenilor și a faptelor lor. Sciitorul redescoperă istoria în înțelesul ei uman. *Vlaicu-Vodă* nu este numai o dramă istorică, ci și o dramă a personajului, “o dramă psihologică”. Cu o superioară intuiție artistică, autorul a “inventat” înăuntrul unui posibil istoric, cu o atentă grijă pentru plauzibilul caracterelor și al reacțiilor lor. Specificul istoric cuprinde și epoca, și pe oamenii ei. De aceea a și reușit să recreeze, cu bune rezultate, atmosfera vremii, să realizeze culoarea istorică, prin înfățișarea vie a unei lumi apuse, în elementele ei concrete și palpabile de viață. Sigur, spiritul dramei este spiritul contemporan, nu cel al secolului al XIV-lea, ca în toată dramaturgia de inspirație istorică, dar Davila, punând “la prezent” trecutul, nu-i schimbă culorile. Instituțiile, obiceiurile, armele, veșmintele, limba vorbită de personaje, toate au culoarea timpului, parfumul vechimii. Faptele oamenilor își păstrează, și ele, autenticitatea istorică, iar personajele își trăiesc propria lor viață și acționează conform logicii acestei vieți. Iluzia artistică a vieții românești de altădată este creată cu mijloacele proprii artei evocării.

Această bună înțelegere a relației dintre subiectiv și obiectiv duce și la înțelegerea dinamică a personajelor, autorul dramei fiind preocupat, tot atât de mult, și de realitatea psihologiilor individuale, istoric justificabile. Personajele dramei nu sunt caracterizate în legăturii lor cu epoca, în afara atmosferei istorice în care trăiesc. Nu există o disproporție istoricitatea cadrului și atemporalitatea caracterelor. Oamenii devin, datorită acestei înțelegeri a raportului dintre caracter și împrejurare, produsul epocii lor, purtând în această epocă. Participarea socialului, în egală măsură cu psihologicul, la definirea personajelor merită reținută ca un element de progres în evoluția dramei istorice românești.

O atenție deosebită trebuie acordată nu doar realităților istorice, ci și celor dramatice. Polarizând interesul dramatic, personajele își trăiesc și propria viață, preocupându-se de existența și sentimentele lor personale, nu numai de starea și viitorul țării. Acțiunea în felul acesta, determinată de reacțiile lor individuale; în rezolvarea deznodământ, nu intervine acel element exterior - *deus ex machina*, (prezent în unele piese cu subiect istoric), care face ca faptele, evenimentele, să se desfășoare într-un anumit fel, pentru a sluji o anumită tendință programatică. În *Vlaicu-Vodă* lipsit mai tuturor dramelor istorice de până la ea: autenticitate psihologică pentru simbolul politic rămâne. Este un alt evident element de progres în istoria teatrului românesc, care se cuvine a fi subliniat.

Dar, inovația cea mai importantă din care decurge, de fapt, toate celelalte structuri dramatice, are loc în categoria personajelor. În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, i se ceruse teatrului istoric, prin reprezentanții lui autorizați, să fie "național". Multe texte dramatice din acea perioadă încercaseră să realizeze acest lucru. Al. Davila

Această bună înțelegere a relației dintre subiectiv și obiectiv duce și la înțelegerea dinamică a personajelor, autorul dramei fiind preocupat, tot atât de mult, și de realizarea psihologiilor individuale, istoric justificabile. Personajele dramei nu sunt caracterizate în afara legăturii lor cu epoca, în afara atmosferei istorice în care trăiesc. Nu există o disproporție între istoricitatea cadrului și atemporalitatea caracterelor. Oamenii devin, datorită acestei atente înțelegeri a raportului dintre caracter și împrejurare, produsul epocii lor, purtând "*întipărirea*" acestei epoci. Participarea socialului, în egală măsură cu psihologicul, la definirea personajelor merită reținută ca un element de progres în evoluția dramei istorice românești.

O atenție deosebită trebuie acordată nu doar realităților istorice, ci și celor psihologice. Polarizând interesul dramatic, personajele își trăiesc și propria viață, preocupate fiind de existența și sentimentele lor personale, nu numai de starea și viitorul țării. Acțiunea piesei este, în felul acesta, determinată de reacțiile lor individuale; în rezolvarea conflictului, în deznodământ, nu intervine acel element exterior - *deus ex machina*, (prezent în mai toate piesele cu subiect istoric), care face ca faptele, evenimentele, să se desfășoare numai într-un anumit fel, pentru a sluji o anume tendențiozitate programatică. În *Vlaicu-Vodă* există, ceea ce a lipsit mai tuturor dramelor istorice de până la ea: autenticitate psihologică, deși preocuparea pentru simbolul politic rămâne. Este un alt evident element de progres în istoria dramei istorice românești, care se cuvine a fi subliniat.

Dar, inovația cea mai importantă din care decurg, de fapt, toate celelalte elemente noi ale structurii dramatice, are loc în categoria personajelor. În ultimele decenii ale veacului al XIX-lea, i se ceruse teatrului istoric, prin reprezentanții lui autorizați, să fie "*laboratorul de analiză al sufletului omenesc*". Multe texte dramatice din acea perioadă încercaseră, fără să reușească, să creeze caractere, care să nu mai fie simple noțiuni politice. Al. Davila a supus tradiția unor revizuri de esență, prin perspectiva unor orientări moderne, cunoscute de el în apusul Europei, limitate, desigur, la rândul lor, de tradiție. La prima vedere, personajele piesei se încadrează schemei tipice: domnul ideal (Vlaicu), boierii patrioți (Costea, Grozea, Miked și Dragomir), clerul atașat cauzei naționale (Mitropolitul Nicodim), omul din popor, reprezentantul dintotdeauna al virtuților (Grue), "*țara*" - opusă dușmanului străin: (Ludovic), Clara și acoliții ei (Kaliany). Dar, unele din aceste personaje depășesc schema printr-o subtilitate dramatică de factură psihologică, în care vechea formulă romantică este remodelată în spirit modern. Personajele nu sunt ceea ce par a fi; ele sunt frământate sufletește, oscilante, cu un relief

psihologic îmbogățit. Vlaicu, personajul-pivot, complex și mobil, purtător, în individualitatea-i puternică, al sensurilor de mare vibrație politică și etică ale piesei, pare un domn slab, ascuns sub smerenie și umilință, un supus docil al puternicei Clara. În realitate, el este un adevărat *caracter*, “o stâncă zugrăvită de un pictor în decor de teatru”, cum îl caracterizează E. Lovinescu¹⁹³, de o cuminenție prudentă și răbdătoare; un politician lucid și diplomat abil, care calculează atent, acționează pe ascuns, se prefacă și triumfă la momentul oportun. Iar, peste toate, plutesc vag, dar penetrant, atunci când i se dă expresie, suferința omului închis în sine, neînțeles de ai săi, îndoiala și credința, duioșia și neînduplecarea. Sunt caracteristici ale viitorului personaj dilematic, care va popula paginile dramaturgiei și romanului românesc. Boierii, fără să se individualizeze prea mult, prin mișcările lor interioare, având mai ales roluri ilustrative, sunt, și ei, oscilanți, în funcție de ambiguitatea voievodului, , incapabili de a-l înțelege (trei zile le ceruse Vlaicu, “*oh, trei zile ... în trei zile mântui țara ... și sunt mântuit*”). Ei sunt pe punctul de a se nega pe ei înșiși, trădând ceea ce ei reprezentau: patria și credința. Grue dobândește în viziunea dramaturgului, o demnitate deosebită, nemaîntâlnită, datorită muțeniei sale. Este un ingenios artificiu, care dă un conținut neașteptat trăsăturii caracteristice tradiționale a personajului tipic întregului teatru istoric românesc: țăranul limbut, hâtru, fidel, ce pune și el, ca și domnul și boierii, în discuție probleme fundamentale ale ideologiei politice a secolului al XIX-lea. Prin Grue, un asemenea personaj este transformat într-un ins interiorizat, care-și păstrează însușirile fundamentale - inteligența și devotamentul - sub o altă aparență. Este simbolul celor mulți; prin Grue se stabilește legătura dintre domn și țară. În însușirile lui “*de suflet*”, se regăsesc virtuțile legendare ale poporului “*singurul statornic reazăm*”.

O mențiune specială merită Mircea, personaj mult discutat în istoria și critica literară. Mircea este altul decât cel pe care-l știm din istorie și din literatură. Nu este marele voievod Mircea cel Bătrân, apărătorul țării sale și al creștinătății, eroul epopeic din *Scrisoarea III* a lui Eminescu. În drama lui Davila, într-o adevărată polemică cu tradiția, Mircea este un tânăr slab din fire, ușuratic, pătimăș în dragostea lui pentru Anca, sora lui Vlaicu, gata, în focul iubirii, să-și trădeze credința și țara, să ridice pumnalul asupra domnului, fiind, nu rareori, ispitit de mirajul puterii:

*“A domni, a fi puternic de-o putere uimitoare,
A privi o lume-ntreagă jos, departe, sub picioare,
A fi omul fără seamăn într-o țară și-un popor,*

*A fi sufletul și gândul și voința tuturor,
 A menī orice mārīre, a pornī orice ispravā,
 A fi dātător de lege și de datini și de slavā,
 A nu fi robīt de nimenī și pe toți a-i stāpāni,
 A voi, a putea totul, a fi totul... a domni!"*

Este un alt *Cid* și analogia cu trilogia lui Corneille poate fi ușor stabilită, cum a și fost făcută de mai mulți istorici literari¹⁹⁴, după cum monologul lui Mircea, citat mai sus, poate fi pus în apropierea (fără a fi o imitație textuală) celebrului monolog al lui Carol Quintul din drama hugoliană *Hernani*¹⁹⁵. Înfașurarea lui Mircea în această ipostază o considerăm o inovație importantă și foarte îndrăzneată. Este un început de revizuire a istoriei, de demitizare. "*Un istoric n-ar fi făcut o asemenea greșală*", spune Al.Ciorănescu¹⁹⁶, iar E.Lovinescu consideră gestul artistic al lui Davila drept un "*asasinat național*"¹⁹⁷. Dar, un scriitor are acest drept, iar realizarea unor personaje și situații dilematice este un semn de vădită modernizare a dramei istorice românești¹⁹⁸.

Mai puțin consistente sunt personajele feminine. Clara este al doilea tip celebru în istoria literaturii române, după ambițioasa Vidra, a lui Hasdeu și înaintașa aprigei și crudei Chiajna a lui Al.Odobescu. Este tipul femeii virile, "*femeii politice*"- un arhetip în literatura română. Ca realizare, Clara este, totuși, un caracter monocord, de o "*psihologie masivă și fără mlădieri*"¹⁹⁹, lipsită de complicații sufletești, memorabil doar prin hiperbolizarea voinței ei de a stăpâni prin silnicie:

*"Eu, ce port și pentru tine mândra stemă basarabă
 Grea povară pentru care biată-ți frunte e prea slabă,
 Eu, ce sunt spre mântuirea ta și-a-ntregului norod,
 Eu, de viță palatină, eu, soție de voievod,
 Eu, eu, pavăză domniei, sufletul ce duce țara,
 Eu, puterea, eu stăpâna-în sfârșit, eu Doamna Clara".*

E.Lovinescu consideră că Doamna Clara este o "*mulier impotens*", pentru că, incoerentă în acțiunile sale, ea nu reușește, cu toată îndârjirea sa, să-și ducă până la capăt planurile. Îi prigonește pe boieri, dar trece, curând, de partea lor, numai ca să zădărnicească planurile lui Vlaicu; îl îndeamnă pe Mircea să-l ucidă pe domn, ca, în cele din urmă, să încerce, ea însăși, să-l omoare. Prinsă și iertată, ea nu cedează în neîndurarea ei:

“Zici că m-ai iertat! Nu, Vlade, n-am de ce să-ți mulțumesc...”

Iacă rugă ce voi face pururi Domnului ceresc,

Din tot sufletul cu care te urăsc, da, te urăsc”.

În asemenea atitudini nu poți descoperi nici o umbră de adevăr omenesc.

Anca, celălalt personaj feminin al dramei, este obișnuitul personaj angelic din dramaturgia cu subiect istoric, fără multă individualitate. Deși este pusă în situații dramatice, nu reacționează, sufletește, puternic. Este un personaj plat, fără relief psihologic, care - o altă inovație îndrăzneată - nu se dăruiește, ca Irina lui V.A.Urechia sau Ana lui Alecsandri, țării, ci iubirii ei inconștiente pentru Mircea. Domnul țării trece peste sentimentele ei, în fața intereselor țării sacrifică dragostea surorii sale, căsătorind-o cu craiul sârb, Simion Stareț. ***“Anca e a țării, pe ea o mărită țara”.***

Davila n-a reușit să facă, în totalitate, din *Vlaicu-Vodă*, ***“laboratorul de analiză al sufletului omenesc”***, dar această vizibilă și nouă aplecare spre psihologie îi dă posibilitatea să creeze, în piesa sa, o galerie bogată în caractere umane diversificate, cu o prețioasă ardere interioară, capabile să solicite atenția și sensibilitatea spectatorului modern.

Al. Davila are știința teatrului; el și-a gândit teatrul pentru scenă și acest lucru se vede limpede în construcția piesei, în desenul de caractere, în dezvoltarea conflictului.

Drama este axată pe un conflict generator de tensiune dramatică, încă din primul act, o tensiune care crește mereu, până la rezolvarea conflictului. Conflictul are o structură tipică, proprie mai tuturor dramelor istorice din secolul al XIX-lea: opoziția puternică dintre ***“țară”*** și străini. Acestui conflict politic i se adaugă unul erotic, care, deși exterior, are o motivație psihologică și se combină, cu meșteșug, într-o singură unitate dramatică. Acțiunea devine unitară, strânsă, bine încheată; ea nu lăncezește, în ciuda ramificațiilor colaterale. Cunoscător al tehnicii dramaturgice, Davila valorifică tot ce a învățat în Franța, în preajma marelui om de teatru Antoine, arătându-se inventiv în descoperirea de soluții teatrale, în punerea în relație a diverselor caractere, în reconstituirea unor episoade patetice (confruntarea lui Vlaicu cu Clara, cu boierii, cu Grue, cu Mircea), ce nu slăbesc nervul dramatic al piesei.

Ca în toate dramele istorice de tip romantic, și în *Vlaicu-Vodă*, intriga păstrează recuzita de procedee, intrate deja în tradiție: conspirații, uși secrete, omoruri, lovituri de teatru etc., fără să constituie, totuși, un balast prea mare pentru coerența dramaturgică a textului. Autorul piesei se arată interesat de cursivitate și de fluența și armonia dialogului, ce-i dă acțiunii un flux

dinamic, ca și de încărcătură ritmică, aproape muzicală a limbii. O limbă curat românească, energică, o limbă îmbogățită și potențată artistic. În cromatica vocabularului, apelează la funcția evocatoare a arhaismelor, a elementelor populare și a neologismelor, toate cu măsură folosite și cu intenția de a face comunicarea cât mai expresivă. Substratul afectiv puternic se face simțit prin remarcabila calitate a lirismului, calitate prețioasă, nu prea des întâlnită în evoluția dramei istorice de până acum, cu excepția aceleia a lui Alecsandri, *Despot-Vodă*. Lirismul reușește să creeze, și prin existența monologului (un exemplu de *“recitative magistrale”*, cum le-a considerat G.Călinescu este ruga lui Vlaicu Vodă către Dumnezeu), o puternică tensiune spirituală, contribuind, ca în tot teatrul romantic, la potențarea dramatismului. Există, ca, iarăși, în tot teatrul romantic, și abateri retorice, tirade și sentințe, dar acestea nu au un caracter discursiv; dimpotrivă, prin ele se pun în imagine și în tensiune idei scumpe autorului, precum în acest frumos elogiu al tradiției, al *“datinei străbune”*, făcut de bătrânul spătar Dragomir:

“Doamnă, datina străbună e mai mult decât o lege.

Domnul ce-și cunoaște țara, din chiar traiul ei culege

Obiceiuri de tot felul, trebuințe de-orice soi,

Năzuințe, doruri, vise, ure, patime, nevoi.

El le cerne, le frământă, le topește, le strecoară,

Și le toarnă, ca-ntr-o matcă, în cuvântu-i către țară.

Din aceste vorbe-nalte, ale domnilor români,

Timp de veacuri, neamul țese datina de la bătrâni.

Pruncul, de la sân o soarbe-n fiecare strop de lapte;

Leagănul în care doarme i-o șoptește-n blânde șoaapte;

I-o mai spune vechiul basm de bunică povestit;

Doina lung i-o cântă-n frunză când e vârsta de iubit,

Arcul, ghioaga din perete pururi i-o aduc aminte

O citește pomenirea de pe lespezi de morminte”.

La consolidarea potențialului emoțional al operei prin lirism contribuie nu doar dramaturgul, ci și poetul Davila, care mărturisește un remarcabil simț al valorilor muzicale. Versul, de evidentă factură romantică, *“pe unde, se vede bine*, spune E.Lovinescu, *au trecut mai ales Victor Hugo și Edmond Rostand”*²⁰⁰ (interesantă ni se pare a fi apropierea pe care o stabilește Marian Popa²⁰¹ de *“maniera”* lui Calderon și Lope de Vega), este lung de 15-16

silabe. Cu ajutorul lui, se evocă măreția unor vaste tablouri de luptă și vitejie, adâncimea unor gânduri înțelepte, dar și duiosia și farmecul unor scene de dragoste, variindu-se, cu pricepere artistică, ritmul:

*“Stă-mi aproape, mai aproape, draga mea,
Inima-mi să te-nfășoare cu iubirea ce e-n ea.
Cât de dulce-mi-ești când tremuri și te strângi de mine, când
Ți se mlădie de pieptu-mi trupuşorul tău plâpând.
Anco, mâna ta mă arde, deşi-i rece... De ce oare?
N-o lua, nu: ci pe buze, şi deschisă ca o floare
Pune-mi-o; tu să mă farmeci cu parfumul ei, şi eu,
C-un sărut pe veci, într-însa, să-mi aştern tot dorul meu”.*

Am citat aceste versuri nu doar pentru frumuseţea armoniilor lor echilibrate, ci şi pentru rezonanţa lor specific eminesciană, uşor detectabilă. Al.Ciorănescu stăruie, cu îndreptăţire, asupra acestei apropieri de marele poet, aducând în sprijinul tezei sale şi câteva exemple de *“împrumuturi verbale”*: *“Vai de-un ciot să se poticnească, Doamne, viitorul ţării?”* sau: *“De-o vrea pace, pace fie; iar de-o vrea război, să-i spui...”*²⁰², care vin din cunoscuta *Scrisoarea III*.

Sigur, drama *Vlaicu-Vodă* a crescut din experienţa artistică a poezilor şi dramaturgilor de până la ea, devenind realizarea cea mai fericită a formulei de teatru istoric în versuri, împlinirea artistică a tuturor încercărilor, eşecurilor şi realizărilor unui secol de literatură de inspiraţie istorică. Printr-un salt valoric, datorat şi eforturilor proprii, Al.Davila a selectat din tradiţie şi a valorificat, ca inovaţie, tot ce era mai în conformitate cu legile genului, aşa cum acestea erau cerute la sfârşitul secolului trecut, îndrumând drama istorică, spune istoricul literar C.Ciopraga, spre *“psihologizare şi teatralitate”*. A realizat o frumoasă meditaţie asupra destinului omului în istorie, o operă durabilă prin înţelesurile adânci ale conţinutului şi prin calitatea expresiei. Drama *Vlaicu-Vodă* a rămas un model, urmat de realizatorii de drame istorice de după ea, precum Delavrancea, Mihail Sorbul, N.Iorga, V.Eftimiu. *“Începătoare de stagiumi”* teatrale, capodopera lui Al.Davila a ajuns şi până la noi, consunând sensibilităţi morale şi artistice contemporane.

Trilogia lui Delavrancea

O creație reprezentativă pentru dramaturgia românească de inspirație istorică rămâne trilogia *Apus de soare*, *Vișorul* și *Luceafărul* a lui Barbu Delavrancea, sinteză strălucită de tradiție și inovație, de experiență a predecesorilor și de începuturi ale unei viziuni moderne asupra teatrului istoric de la sfârșitul veacului al XIX-lea.

Redactarea și reprezentarea pieselor lui Delavrancea au apărut, pentru mulți din contemporani, surprinzătoare. Angajat, în totalitate, în luptele politice parlamentare ale țării, după o lungă perioadă în care părea că scriitorul nu se va mai întoarce la literatură, el a dat la iveală, cu o repeziciune uimitoare, trilogia sa dramatică. Gândul de a se întoarce la scris l-a preocupat intens ca și acela de a se îndrepta spre istorie, pentru a aduce în conștiința contemporană o epocă de deplină afirmare a identității noastre naționale și spirituale. Pentru istoria ca și pentru folclorul poporului său, Delavrancea și-a mărturisit, încă din anii tinereții, un interes nedezmintit și o statornică prețuire. A publicat numeroase articole și studii în presa vremii, punând în lumină valoarea de document istoric, social și artistic a acestor *“izvoare ale naționalității”*, pe care le-a folosit și el, cu recunoscută îndemânare, în propria-i creație literară.

Din trecutul istoric al românilor, l-a interesat, ca mai pe toți scriitorii secolului al XIX-lea, veacul al XVI-lea, mai exact, sfârșitul acestuia și începutul celui următor, când Moldova, *“așezată”*, organizată pe plan intern și extern, a cunoscut o epocă de triumf sub domnia lui Ștefan cel Mare. Imaginea acestui mare voievod, biruitoare, dincolo de timp, prin puterea operei săvârșite de el, l-a urmărit mereu. A și mărturisit prietenului său, Sextil Pușcariu: *“Gândul de a învia figura lui Ștefan cel Mare pe scenă mă ademenea demult și în mîntea mea se închegase ici-colo câte un amănunt, se înfiripase câte o scenă. Dar nu mai eram deprins să scriu, nu mai găseam cuvîntul care redă gândul. Până odată, călătorind pe coastele calde ale Mediteranei, stăpînit de gândul dramei ce voiam să scriu, am așezat pe hîrtie o poveste Stăpînea odată..., în mai, 1908. Gheața era ruptă acum. Îmi rămăsese scrisul. Și cu toate acestea, nu mă puteam apropia de Ștefan, pentru că nu-l vedeam încă.... Într-o zi la Neapoli, pe când mă plimbam pe țărmul mării... l-am văzut...”*²⁰³. Mai multe evenimente l-au făcut pe autorul trilogiei să se apropie de *“Soarele”* Moldovei, pe care-l descoperise din cronici, legende și cântece bătrânești. În 1904, s-au împlinit 400 de ani de la moartea voievodului. În același an, a apărut o frumoasă lucrare a lui N.Iorga, *Istoria lui Ștefan cel Mare, povestită neamului*

românesc, care l-a impresionat mult pe Delavrancea. În 1907, s-au împlinit 450 de ani de la urcarea pe tron a lui Ștefan. Tot în acel an, au izbucnit răscoalele țărănești și scriitorul era urmărit de ideea de a da o replică, prin mijlocirea artei, celor vinovați de masacrul țăranilor răsculați. La toate aceste "*ocazii*", trebuie adăugat faptul că pentru Delavrancea, Ștefan cel Mare, eroul semilegendar, cu o existență mitică, reprezenta și expresia cea mai potrivită pentru exprimarea propriilor idei și sentimente. În anii de după 1900, se lupta, cu toate mijloacele, pentru realizarea "*visului demult visat*" - unitatea națională. În serviciul acestei idei, Delavrancea și-a pus întreaga-i activitate politică și literară. "*Mai tot ce-am gândit, ce-am scris, ce-am vorbit a pornit de la și pentru această idee*", spunea autorul trilogiei, adevărat testament moral al său.

Cu aceste îndemnuri lăuntrice și din afară, el s-a apucat de lucru și munca nu l-a mai părăsit până ce, timp de doi ani, n-a înghețat întreaga istorie a lui Ștefan cel Mare. Din acest adevărat erou de epopee, dramaturgul a făcut elementul unificator al trilogiei sale, modelul domnitorului fiind prezent în toate cele trei piese. Acestea au fost gândite organic, iar "*placa turnată*" o constituie testamentul politic al lui Ștefan cel Mare și Sfânt.

Documentarea asupra domniei eroului și a urmașilor săi poartă semnele unei lecturi atente și insistente. A citit cronica lui Gr. Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei* și *O samă de cuvinte* a lui Ion Neculce. La acestea, a adăugat *Cronica românilor și a mai multor neamuri* a lui Gh.Șincai, documentele publicate de B.P.Hasdeu și de Ion Bogdan referitoare la epoca lui Ștefan cel Mare, monografia închinată domnitorului de D.Bolintineanu (1870) și *Istoria...* lui N.Iorga, amintită deja, ca și cuvântarea istoricului Gr.Tocilescu la Academia Română, cu prilejul împlinirii a patru veacuri de la moartea voievodului²⁰⁴. De un mare folos i-au mai fost, pentru cunoașterea ultimilor ani din viața lui Ștefan cel Mare, documentele aflate în arhivele Veneției, descoperite, copiate și publicate de C.Esarcu²⁰⁵, cuprinzând date inedite despre boala și medicii domnitorului. Între notele rămase de la autorul trilogiei s-a găsit și *Vestitul necrolog* al lui Ștefan cel Mare "*însuși până azi țara aceasta cu dreptele lui așezări să țină*", necrolog citat de egumenul Mănăstirii Putna, Vartolomei Măzăreanu, la pomenirea a 250 de ani de la moartea voievodului și tipărit în "*Arhiva românească*", la 1840, de M.Kogălniceanu²⁰⁶. Însușindu-și toate aceste date istorice, la care a adăugat și forța imaginației sale creatoare, Delavrancea a creat o operă, care face, convingător, dovada unei cunoașteri globale și nuanțate a istoriei și a unei identificări perfecte cu timpul și spațiul național.

Pentru a scrie prima piesă din trilogie, *Apus de soare* (numită, inițial, *Ștefan cel Mare*), scriitorul se stabilește, pentru toată vara anului 1908, la Goești, lângă Târgu-Frumos, unde fiii fratelui său cel mai mare aveau o moșie. *“Pe prispa conacului umbrat de rouruscă, într-un bizar fotoliu oferit de crengile uriașe ale unei Sophora japonica, demult bicentenară, ori în iarba înaltă de pe pajiște, cum ni-l arată fotografiile, citea, scria sau medita cu ochii abia mișiți, ca într-o visare întoarsă cu patru veacuri înapoi. Pe înserat, când se plimba cu Marya (soția scriitorului) printre copacii bătrâni ai parcului, îi destăinuia cum, la revărsatul zorilor, de pe fereastra podului casei cufundată încă în somn, lui i se năzăreau, în zarea pâcloasă, siluetele abia conturate ale oștenilor învălmășiți în lupta crâncenă; cum mantia de zebelină a marelui Domn îi părea că taie cărare largă printre șirurile fumurii ale dușmanilor, cum glasul acestuia se auzea uneori depărtat, ca într-o scoică, și, zăngănitul săbiilor și al sulitelor se apropia parcă atât de mult, încât uneori simțea că trebuie să-și ferească fața de boarea caldă a luptei sângeroase”*²⁰⁷. După trei luni, piesa era gata. În seara zilei de 22 noiembrie 1908, o citește junimiștilor, adunați în casa lui Emanuel Miclescu. Lectura durează până la ora două noaptea și T. Maiorescu, de față, notează în jurnalul său intim: *“Actul întâi splendid, apoi scade intensitatea, de tot, actul 4 de prisos și imposibilele scene: rana de la piciorul lui Ștefan arsă cu fier roșu de sfârâie carnea, el, apoi îmbrăcând cisma, ieșind să taie capul la trei boieri (nu Domnii înșiși tăiau capul!) și venind în scenă cu sabia plină de sânge etc. etc.”*²⁰⁸. Când, peste o săptămână, autorul își recitește piesa chiar în salonul lui T. Maiorescu, din strada Mercur, conducătorul cenaclului își păstrează opiniile, considerând-o *“nedramatică”*. Delavrancea o citește și în fața actorilor, în cabinetul directorului general al teatrelor, Pompiliu Eliade, și aceștia (Const. Nottara, Mărioara Voiculescu, Agespina Macri-Eftimiu ș.a.) se arată încântați de paginile de evocare ale piesei, care aveau darul *“de a te întoarce cu toată ființa ta la 1500, în castelul de la Suceava”*²⁰⁹.

După două luni de repetiții, urmărite îndeaproape de autor, avea loc, la 4 februarie 1909, premiera, cu un succes răsunător. *“A fost o sărbătoare aseară la teatru. Ovațiile nu mai conteneau. Delavrancea a fost sărbătorit”*, se scrie într-o cronică din ziarul *“Observatorul”*. În ziarul *“Acțiunea”*, citim că *“autorul, a fost chemat și rechemat la rampă, în aplauzele frenetice ale unui public foarte numeros, mai ales după actul III”*²¹⁰. Mihail Dragomirescu îi scria, entuziasmat, lui I.L. Caragiale, la Berlin, despre această *“capodoperă”* shakespeariană (ce se va traduce și juca și în Italia). Caragiale, la rândul său, scrie, în *“Universul”*, *“câteva*

note" despre prietenul său Delavrancea, considerându-l "*mare zugrav în superbe frescuri decorative*", căutându-i operei și "*cusururi*"²¹¹. În același ziar, un alt bun prieten al dramaturgului, Alexandru Vlahuță, subliniază "*uriașa sa putere de evocare*", "*puterea magică a cuvântului*", ce-l ajută pe "*vrăjitorul*" de cuvinte Delavrancea, "*să trezească cetatea Sucevei din zilele marelui Ștefan*"²¹². Nu mai puțin entuziasmat se arată, în "*Neamul românesc literar*", N.Iorga, reținând actualitatea dramei într-o epocă "*obosită și fără ideal, deprinsă a-și cheltui interesul în meschinării rafinate*"²¹³. Ca și entuziasmele, criticile nu au ocolit piesa. Cea mai înverșunată este aceea a lui Al.Davila, la acea dată, directorul Teatrului Național din București, pe scena căruia s-a reprezentat drama. Într-un raport către Spiru Haret, ministrul Instrucțiunii, declara: "*...e cea mai nulă din câte s-au jucat la noi vreodată*"; este "*o frescă cu un singur personaj schițat*", e "*monotonă*" și cu o "*lipsă înspăimântătoare de acțiune*", pentru a conchide: "*un basm frumos, dar nu are însușirile cerute unei piese de teatru*"²¹⁴. Când va scrie o cronică în presa vremii, autorul capodoperei *Vlaicu-Vodă* va enumera și câteva însușiri ale "*poemei*" (darul de a înnoda o intrigă, de a pătrunde psihologia personajelor, calitatea dialogului)²¹⁵, dar va face tot posibilul ca *Apus de soare* să nu se joace prea des. Până în aprilie, în două luni, piesa este reprezentată doar de 16 ori, apoi, tot mai rar. Acest destin "*ciudat*", în realitate, nedrept al piesei, trebuie pus, cu siguranță, și în relație cu atitudinea politică a autorului ei, intransigent și în "*cestiunea națională*" și în "*cestiunea țărănească*"²¹⁶. Delavrancea trecuse de pe "*băncile liberalilor*" în gruparea conservatoare junimistă, motivându-și opțiunea într-un faimos discurs rostit ca deputat, în Cameră, în care afirma deschis că nutrește un "*sentiment profund*", o "*convingere ce nu admite renunțări*", refertoare la "*dezideratul suveran*" al "*apărării libertăților naționale*"²¹⁷.

Trilogia, în întregul ei, pentru că ea trebuie văzută ca un tot, ca "*trei momente ale unei singure acțiuni*"²¹⁸, pentru a i se putea afla și pune în lumină semnificațiile ei ideologice profunde, este drama devenirii istorice a poporului român, a afirmării conștiinței de sine, a "*așezării*" statului român în sensul firesc al istoriei. În centrul acțiunii trilogiei se află *Țara*, Moldova, în fruntea căreia se găsesc trei domni: Ștefan cel Mare, Ștefăniță-Vodă și Petru Rareș. Drama acestor personaje este drama țării lor, amenințată, în idealul ei de unitate și independență, de dușmanii dinăuntru și din afară. Înfațișată în trei ipostaze diferite, drama țării, a națiunii, este una singură și ea imprimă întregii trilogii dimensiunile unei adevărate epopei. Mai presus de toate, mai presus de viața unui om, se află Țara și orice dezacord dintre cele două planuri -

personal și obștească - pune în primejdie și viața omului și existența Țării. *“Așa cum vru Moldova, așa vrusei și eu”*, spune Ștefan cel Mare, dând expresie acestei idei, profund patriotice, ideea centrală - una singură - a trilogiei. Când viața individului și viața colectivității nu mai coincid, totul se prăbușește. Ștefăniță-Vodă - *“Vișorul”*, nepotul lui Ștefan cel Mare, *“va răsturna clădirea”* țării, lăsată moștenire urmașilor, pentru că a așezat idealul individual mai presus de idealul obștei. Petru Rareș - *“Luceafărul”* - va încerca să aducă țara la *“odihnă”*, adunând, sub același scut, pe cei de-un sânge și de-o limbă. Un conținut de o rară densitate de idei și un cuprins emotiv neobișnuit de vibrant ne întâmpină la lectură, autorul ei izbutind să înobileze patriotismul în formulele artei adevărate.

Prima dramă a trilogiei, *“Apus de soare”*, *“o capodoperă a dramaturgiei poetice și valorice”*, după dreapta rostire a lui G.Călinescu, înfățișează sfârșitul unui domn și al unei domnii, în răstimpul a doi ani: 1503-1504. Bătrân și bolnav, Ștefan cel Mare, care și-a înțeles, ca nimeni altul, datoria de conducător de țară, vrea, ca și după moartea sa, Moldova *“așezată”* de el, cu *“pace de jur împrejurul țării ca și înlăuntrul ei”*, să-și *“odihnească sufletul ei ostent”*, iar *“numele ei să-l știe și să-l cinstească cu toții”*. Cu ultimele forțe umane, recucerește Pocuția, *“bucată de pământ”* mereu disputată între moldoveni și polonezi, și, înfruntând voința unor boieri usurpatori, îl așează pe tron pe fiul său, Bogdan cel Chior. Conflictul social, rezultă din lupta deschisă, dusă de domnitor cu unii din boierii țării, reprezentați în piesă de paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan și de jîtnicerul Stavăr, care, urmărind doar interesele personale, nu vor ca domnul să *“așeze”* Țara și să rămână așa, cum o ctitorise el, timp de 47 de ani. Ei pun la cale un complot pentru a-l așeza pe tron pe minorul Ștefăniță, nepotul lui Ștefan cel Mare, sperând ca, în fruntea unei epitropii, să conducă, după voința lor, țara.

“Paharnicul Ulea: În curând scaunul Moldovei e văduv. Piciorul lui Ștefan obrântește... Ei ce ziceți?”

Stolnicul Drăgan: Ce să zicem?... Bogdan. De viteaz n-are cum mai fi. Dar crez că după datină ar avea dreptul Ștefăniță din Țarigrad, fiul răposatului Alexandru, feciorul cel mare al lui Ștefan.

Jîtnicerul Stavăr: Și-apoi domn schilod cine a mai văzut? Chior? treacă-meargă ... dar orb? Că n-are un ochi de loc, l l-a scos cu sulița un călăreț teuton la Cosmin...

Paharnicul Ulea: Țara are nevoie de tihnă. Cu Bogdan iar războaie.

Stolnicul Drăgan : Ștefăniță e nevârstnic. Vom alcătui o epitropie..."

Complotul este descoperit de Oana, fiica domnitorului:

"Oana: Vor s-aleagă domn pe nepotul măriei-tale, pe Ștefan, fiul lui Alexandru.

Ștefan: Și-n locul cui s-aleagă domn? Nu este domn?

Oana: După ce nu va mai fi...

Ștefan: Nici n-au treierat grâul din care să-mi fiarbă coliva și mi-o și împart...

Patruzeci și șapte de ani am dus țara cu noroc... Am s-o duc și când voi muri, și după ce vor pecetlui piatra de deasupra mea!"

Înainte ca boierii necredincioși să poată să-și pună în aplicare planul lor, Ștefan îl proclamă domn, în fața oștenilor și a mulțimii adunate în cetatea Sucevei (rămas cadrul unic în toate cele trei piese ale trilogiei), pe Bogdan și, într-un patetic discurs, înfățișează celor prezenți programul politic al întregii sale domnii, un adevărat testament istoric lăsat urmașilor. Boierii urzesc intrigile în continuare și atunci Ștefan, în pragul morții, cu ultimele eforturi, retează capetele trădătorilor. *"Se cutremura Moldova și-o prăpastie se deschise... Și cu acest sfânt oțel oprii cutremurul și umplui prăpastia... Da! S-a împlinit legea!"*

La acest conflict social, extern, se adaugă și un altul, intern, de un puternic tragism. La început, Ștefan cel Mare este un adevărat erou epic: există un acord perfect între voința lui extraordinară, voință înfăptuitoare (un *"rar tipar omenesc al voinței"*) și puterile sale. Leul este tânăr și nimic nu-i poate sta în cale. Dar, omul Ștefan îmbătrânește, timpul sapă urme adânci în trupul său. *"Leul Moldovei"* devine *"lăuza Moldovei"*. Sufletul lui uriaș nu mai încapă în trupul său neputincios. Vechiul erou epic devine un erou tragic. Drama *Apus de soare* a fost acuzată, de mai toți comentatorii ei, de lipsă de tragism. Ion Trivale, cel dintâi dintre contemporanii autorului piesei și printre pușinii comentatori de mai târziu, a sesizat conflictul tragic al dramei, insistând asupra *"tragediei lăuntrice"* a personajului, un *"erou tragic prin excelență"*, produse din *"scindarea sufletului lui Ștefan, prin ciocnirea tragică dintre voința lui, care a rămas cea veche, nevătămată în toată mărimea ei, și forțele lui trupesti, care, sleite de boală și bătrânețe, nu mai pot susține această voință"*²¹⁹. Acesta este adevărul. *"Apusul"* tragic al soarelui dă naștere la un puternic conflict tragic, care transformă drama istorică într-o puternică dramă psihologică. Conflictul rămâne însă latent; este slab condus și împiedicat, în dezvoltarea lui, de o serie de acțiuni și episoade secundare, cum este cel erotic, al dragostei dintre Oana și Petru Rareș (fără să știe că sunt frați - Ștefan cel Mare fiindu-le tată). Nu există în *Apus de*

soare o acțiune dramatică puternică și mai ales consecventă; acțiunile secundare o împiedică pe cea principală în desfășurarea ei, deși, trebuie să recunoaștem, acestea servesc, ca motivație, conflictului psihologic. Acuzată de a fi *“dramă necompletă”, “dramă epică”, “poem epic”,* cu conflict *“nul”* și acțiune *“slabă”,* *Apus de soare* este, în realitate, o dramă modernă, ce depășește convenția dramei istorice tradiționale, cuprinzând un element tragic modern, ivit din *“sciziunea sufletului uman luptând cu sine însuși”*²²⁰.

Cu toată *“extrema slăbiciune”* a acțiunii și *“hibrismul”* acesteia, drama are în ea *“un element nepieritor”,* scria același I. Trivale, figura lui Ștefan, *“cel mai măreț caracter zidit până acum în drama românească. Aceasta e partea nemuritoare care va ocroti, adaugă el, partea muritoare, împotriva injuriei vremii”*²²¹.

Criticul are, din nou, adevărul de partea sa. Tensiunea piesei și interesul dramatic sunt date de strălucirea și relieful colosalei figuri a lui Ștefan, de modul patetic în care autorul își construiește acest personaj axial, unul din cele mai viguroase din toată literatura română, *“tip cardinal”*, îl socotise Caragiale. Ștefan cel Mare este un *caracter* și Delavrancea și-a folosit toată măiestria în caracterizarea acestui personaj viabil. Celelalte personaje sunt mai puțin individualizate, pentru cei mai mulți comentatori, ele rămân simple *“umbre”,* eclipsate de *“astrul”* Ștefan. Clucerul Moghilă și hatmanul Arbore au mai multă culoare. Doamna Maria, Bogdan, Petre sunt șterși, dar prezența lor este legitimată de nevoia reliefării caracterului lui Ștefan. Oana, *“tipul bunătății și cumințeniei, supunerii și devotamentului”,* cum îl vedea Caragiale, *“un luceafăr mic și el totdeauna împrejurul marelui astru”*²²², are mai mult relief prin sentimentul de adorație pe care-l manifestă față de tatăl său. Toate aceste personaje și altele, multe, care apar în piesă, trăiesc în umbra marelui voievod. Cel care există în toată grandoea zeului și simplitatea omului de rând, rămâne Ștefan, a cărui realitate tipologică dă dramei dreptul la nemurire. Este un caracter autentic, de mare complexitate, admirabil nuanțat. *“Ît simțim,* scrie entuziasmat M. Dragomirescu într-o caracterizare la obiect, *puternic, simplu și măreț, firesc și plin de tact, mânios cu chibzuință, ironic cu strășnicie, delicat și mișcător în afecțiune, slobod și cumpănit la glumă, dar vecinic neînduplecat la faptă”*²²³. G. Călinescu vedea în el un *“Taras Bulba”* - bătrânul *“dârz în sens măreț, opusul regelui Lear”*²²⁴. Ștefan cel Mare întruchipează *“limita de sus a autorității”,* manifestând o voință supraomenească. Este voința care știe să înfăptuiască: *“io Ștefan voevod vreau!”*, o voință mai puternică decât suferința, o voință care amână și ceasul morții: *“mâine mă voi odihni”*. De moarte nu se teme,

în fața ei, este de o măreață resemnare: *“O Doamnă, te-am privit de atâtea ori în față”*. Ștefan este, așadar, un supraom, dar, în aceeași măsură, este și un om: iubește, este iubit, dorește, duce cu el nădejdi, sufletul de oțel i se înmoaie în relațiile cu Doamna Maria, cu Oana, cu oștenii credincioși. Este un caracter *“de măreție simplă”*; nu este nici Henric V, nici Iuliu Cezar, nici Lear, personajele lui Shakespeare, cu care a fost mereu comparat. Are *“maiestatea severă”* a Imperatorului, dar și simplitatea *“eroului de la Rovine”*²²⁵. Această îmbinare a grandorii cu simplitatea, ce asigură originalitatea caracterului lui Ștefan, impresionează și emoționează.

Nu puțini din comentatorii dramei, contemporani cu dramaturgul, au considerat că Ștefan cel Mare este o pură invenție, că el nu are mai nimic din personajul real, cel fixat de istorie. I.L. Caragiale îl apără, apelând la un celebru pasaj din Goethe, ce-i servește pentru a pune în discuție problema respectării adevărului istoric în artă. *“Niciodată un poet n-a găsit în istorie caracterele pe care el le-a reprezentat, și, dacă le-ar fi văzut, greu i-ar fi venit să le întrebuințeze într-un mod fericit. Poetul trebuie să știe ce efecte vrea să producă și acelor efecte să le știe subordona natura caracterelor sale. Dacă aș fi voit să arăt pe Egmont, conform istoriei, tată a o spuză de copii, ușurătatea purtării sale ar fi părut absurdă. Îmi trebuia deci un alt Egmont, ale cărui acte să fie în armonie cu intențiile mele practice. Și acesta e, cum zice Clara, Egmont al meu. Atunci, la ce-ar mai servi poezii, dacă ai pretinde numai și numai să repete povestirile istoricului?”*²²⁶. Caragiale reformulează un vechi principiu estetic: arta nu e mimesis, ea nu copiază realitatea, pornește doar de la ea pentru a sugera - în cazul unui personaj literar - adevărul psihologic, nu pe cel strict documentar. Scopul artei este altul decât cel al istoriei și acest adevăr Delavrancea și l-a însușit temeinic, înfățișându-și eroul ca artist, nu ca istoric.

La marea calitate a dramaturgului de a crea personaje veridice, se adaugă și aptitudinea de a reînvia o epocă trecută în culorile ei specifice. Mediului în care personajele sale trăiesc, gândesc, simt și acționează i se acordă atenția cuvenită. Detaliul vestimentar, particularitățile gesticulației și ale vorbirii, descrieri de mare plasticitate a obiceiurilor se adună și se combină pentru a face să trăiască, în fața ochilor noștri, o lume dispărută. Caragiale a văzut în creatorul dramei, un mare *“zugrav”*, creator al unui *“gen teatral, înrudit cu genul de pictură numit fresc”*... prin *“proporții largi, mai mari ca măsura naturală”*, ... prin *“culoare hotărâtă”*, *“desen viguros”*, prin *“toată maniera de expresie”*²²⁷. G. Călinescu aprecia *“culoarea multă”* și *“lexicală și pictorică”*²²⁸, iar N.Iorga îl considera un *“Delacroix - vărsător de culoare”*.

Limbii epocii i se acordă aceeași atenție; o limbă autentică, potențată artistic prin folosirea arhaismelor și provincialismelor, ce-i măresc capacitatea expresivă, deși pe alocuri, se întâlnesc expresii strict dialectale, muntenești, care puse în gura moldovenilor supără. E. Lovinescu recunoaște că scriitorul a folosit, în piesa sa, *“cel mai frumos poem eroic românesc”*, drama fiind acuzată de lipsă de dramatism, *“e un poem și nu o dramă”* ... *“spectacolul se petrece într-un fotoliu”*, ... *“cea mai frumoasă limbă cu puțință, arhaică fără să fie grea, sobră și împodobită la vreme, plină de poezia trecutului, unduloasă și liturgică”*²²⁹. Valoarea de sugestie plastică a cuvântului este impresionantă. Creator de imagini, cuvântul sugerează mișcare, comunică emoție; faptele par să se petreacă în fața noastră. Pentru a exemplifica această remarcabilă putere plastică, ce transformă epicul în dramatic, se citează, în toate antologiile, scena investirii lui Bogdan ca domn al Moldovei, rezolvată subtil și firesc prin trecerea hlamidei de pe umerii bătrâni ai tatălui pe aceia ai fiului. Scena este remarcabilă; cuvântul *arată* cu adevărat: *“Ah! ... nimic. Bătrân, bolnav și neputincios... Mantia asta e prea grea... S-o poarte altcineva, mai tânăr... Bogdane! (I-o pune pe umeri). Și, voi, mărturie a ceea ce ați văzut, spuneți țării că voința mea e să se ungă Bogdan de când sunt în viață!... că voința mea ș-a ei a fost pururea una...”* (act III, scena VIII).

Este o elocvență a gestului. Există și una a vorbirii, creată prin prezența multor elemente de sonoritate și de ritm. Delavrancea este un mare romantic, *“un romantic cu simetrii oratorice de stilul Hasdeu”*, spune G.Călinescu. Tiradele nu lipsesc. O *“dezlănțuire oratorică extraordinară”*, de *“nivelul poeziei lui V.Hugo și a lui Eminescu. Enumerarea, simetria, sacadarea, năvala periodică, toate mijloacele bunei retorici înfăptuiesc o atmosferă epică, de neuit”*, pentru a conchide: *“o capodoperă a dramaturgiei poetice și oratorice”*²³⁰. Orator de mare talent, Delavrancea dă frazei, prin determinări atributive laterale, prin repetiții, multiplicări de epitete, (*“cardinal iagelon, bolnav, trufaș, leah ...”*) și enumerări, un aspect bogat luxuriant.²³¹ *“O, prietenii mei, cu bărbiile până la pământ, nămeți, neînvinși de oameni, albiți de griji și de vremuri”*; sau: *“Oh, pădure tânără! Unde sunt moșii voștri? Presărați...la Orbic, la Chitila, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajăn, la Racova, la Războieni!!!”*. Expresia este mereu sensibilizată, frazele devin armonioase din punct de vedere ritmic și melodic.

Alături de dialog există, în *Apus de soare*, tocmai datorită puterii autorului de a crea imagini prin cuvinte, prin vorbire, și monologul, citat în antologii, cum este cel în care Ștefan cel Mare vorbește despre o Moldovă a celor ce nu sunt încă: *“Țineți minte...cuvintele lui*

Ștefan care v-a fost baci până la adânci bătrânețe ... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri și a urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor" (Actul III, Scena VIII). Este un vibrant oratoriu cu modulații de "*verset biblic, bizuit pe cadență*", scria G.Călinescu. Monologul crează lirism, un lirism de bună calitate, un lirism poetic, propriu întregului scris al lui Delavrancea. S-a spus că toate aceste însușiri "*secundare*", nu sunt propriu zis dramatice, ele aparținând poemului eroic, sau unui "*poem dramatic apoteotic cu inflexiuni de basm și baladă*".²³² În realitate, sunt însușirile unei drame romantice, în care prevalează puterea unei imaginații creatoare de tablouri grandioase, de viziuni impresionante, personaje simbolice, încărcate de copleșitoare înțelesuri umane, de substrat afectiv neobișnuit, traduse în pasaje lirice, de o mare frumusețe. Este, în ansamblul ei, o operă ce atinge un punct rar egalat, ca realizare artistică, în tot teatrul istoric românesc.

Ca în toate cazurile de reușită literară, și în cel al piesei *Apus de soare*, i s-au căutat echivalențe în câmpul valorilor literaturii universale. A fost apropiată de Byron, de V.Hugo, de Schiller, de Corneille și mai ales de Shakespeare, reperul esențial și argumentul hotărâtor pentru explicarea tuturor câștigurilor pe plan artistic. Cei mai mulți comentatori au formulat apropieri destul de vagi, M. Dragomirescu, I.Trivale, C.Gerota, V.Eftimiu, G.Călinescu, T.Vianu, au stabilit mai curând analogii de personaje: Ștefan cel Mare asemenea lui Richard II, Iuliu Cezar, Henric V, regele Lear, figura voievodului român fiind, în realitate, diferită de cea a personajelor shakespeareene. Zoe Dumitrescu-Bușulenga a reluat problema și într-un studiu mai întins, *Influențe shakespeareene în trilogia dramatică a lui Delavrancea*²³³, a demonstrat, pe texte, influența "*catalitică*" a "*marelui briț*" asupra autorului trilogiei.

Ca toți alcătuitoarii români de drame istorice, Delavrancea n-a ocolit, cu siguranță, impresionantele sugestii oferite de dramele shakespeareene. El l-a citit, spune autoarea studiului amintit, la îndemnul lui Pompiliu Eliade, având la îndemână și traducerea dramei *Regele Lear*, făcută de Mărgărita Miller-Verghi, o apropiată a familiei scriitorului (apărută chiar în perioada în care acesta își scria trilogia). Cum Delavrancea a ținut "*să îmbine istoria cu "eternul" omenesc, s-a dus la școala lui Shakespeare, dar a trecut totul prin ființa sa creatoare*"²³⁴. Acesta este adevărul. Scriitorul român nu rămâne tributari, datorită talentului său artistic robust și originalei sale viziuni asupra problemelor românești, dramaturgului englez. În opera sa dramatică, nu sunt "*influențe shakespeareene masive, ci străfulgerări de model shakespeareean*"²³⁵. În *Apus de soare*, aceste "*străfulgerări*" sunt puține: o atmosferă

shakespeareeană, urme stilistice: cascade de epitete și comparații, efecte de grandilocvență, semne prevestitoare de rău (bufnițe, câini care urlă, lună însângărată etc.). Scene de structură tipic shakespeareeană, puse în chip explicit sub semnul unor analogii de situații și personaje, nu găsim în prima piesă a trilogiei. Unele din acestea se găsesc doar în *Vișorul* și, mai puține, în *Luceafărul*. Câte există, ele sunt topite în substanța propriei opere, "*subordonate necesității creării unei drame istorice românești, plină de filosofie și culoare națională*."²³⁶ Concluzia autoarei studiului este încărcată de adevăr. *Apus de soare* este o capodoperă; în conținutul, în valorile formale și în semnificațiile ei multiple, poartă o pecete de autenticitate românească. Viziunea autohtonă rămâne dominantă și, turnată în tiparele artei cuvântului, depune mărturie pentru maturizarea și modernizarea teatrului istoric în proză.

Cea de-a doua piesă a trilogiei, *Vișorul*, dramă istorică în patru acte, a fost scrisă, dacă ne orientăm după însemnările pe manuscris, doar în trei săptămâni, între 8 iulie și 1 august 1909²³⁷, sprijinindu-se pe aceeași bogată și minuțioasă documentare ca și în prima piesă a tripticului. Ziarul "*Viitorul*" anunța, în 6 noiembrie 1909, că Delavrancea și-a citit drama la Teatrul Național din București. "*Impresia generală: până acum în literatura noastră dramatică nu s-a scris o dramă atât de puternică*."²³⁸ Directorul general al teatrelor, Pompiliu Eliade, care i-a stat mereu aproape autorului piesei, în întreprinderea sa, încurajându-l, declara: "... *piesa lui Delavrancea este o adevărată minune. Mi-a citit-o acum. Și cum mi-a citit-o! (...) Ștefăniță - "Vișorul" este figura artistică cea mai mare și mai completă din repertoriul tragic universal*."²³⁹ Premiera, din seara zilei de 27 noiembrie 1909, s-a bucurat de un mare succes. În publicațiile vremii, în "*Minerva*", "*Viitorul*", "*Voința Națională*", "*Convorbiri critice*", "*Neamul românesc literar*" se elogiaza capacitatea dramatică a autorului dramei de a crea "*scene mari, clasice*", personaje memorabile și poezie.²⁴⁰ Constantin Bacalbașa își comunică impresiile la București și la Iași, convins fiind că "*atunci când un scriitor crează actul III din Vișorul și un caracter ca al lui Ștefăniță are dreptul să ceară încetățenirea în patria nemuritorilor*".²⁴¹ M. Dragomirescu, Gh. Bogdan-Duică, Al. Vlahuță insistă, cu toții în cronicile lor, asupra acestei "*mari biruințe a scrisului românesc*", iar laudele lui N. Iorga - adevărate ode - se îndreaptă, cu deosebire, spre limba scrierii: "*te cutremuri când vezi până la ce mari și nebănuite frumuseți se poate înălța limba ta*".²⁴²

Au fost, ca și la prima piesă a trilogiei, voci care au criticat aspru drama unui "*pretins dramaturg*".²⁴³ Delavrancea nu dezarmează: o publică în foileton ("*Universul*", de la 26 noiembrie

până la 25 decembrie 1909; în volum apare în 1910), piesa fiindu-i răsplătită cu aplauze la scenă deschisă, mai ales în teatrele din provincie. În stagiunea 1910-1911 a Teatrului Național din București, n-a fost jucată decât de cinci ori!²⁴⁴

Drama *Viforul* înfățișează o altă perioadă din istoria Moldovei, situată între anii 1524-1527, când, pe tronul țării, se află Ștefăniță-Vodă, nevrednicul nepot al lui Ștefan cel Mare, desfrânat și orbit de vanități. El manifestă o ură dementă împotriva amintirii bunicului său, rămasă trează în conștiința boierilor patrioți, deși a trecut un sfert de veac de la apusul "*Soarelui*". Este o dramă a "*crizei de putere*"²⁴⁵, dramă pe care creatorul ei o evidențiază prin stabilirea unei paralele între vechea domnie și cea a nevolnicului voievod, Ștefăniță. La simbolul reprezentat de Ștefan cel Mare se face mereu apel. Deși fizic a dispărut, el continuă să fie prezent, ca un criteriu moral, un verdict. Prezența domnitorului dispărut are o reală utilitate dramatică: în concordanță cu adevărul istoric și cu spiritul folcloric, se pune în relief ideea de bază a piesei. Pasiunile, orgoliile individuale și interesele personale trec înaintea intereselor obștești. Idealul patriotic superior - iubirea de țară și grija pentru viitorul ei - așa de scump Domnului Ștefan, este ignorat de Ștefăniță, prototipul domnitorului incapabil, vanitos, laș și violent. În ciocnirea dramatică dintre aceste principii, încarnate de oameni, prezența simbolică a lui Ștefan cel Mare are rol de acuzator permanent al faptelor lui Ștefăniță. Pe de altă parte, această prezență devine un element susținător al celor rămași credincioși amintirii voievodului. Ei nu uită gloria de altădată a Moldovei și se opun noului domnitor "... *că d-am avea peste noi pe nebiruitul Ștefan...*", spune bătrânul portar al Sucevei, Luca Arbore, o figură venerabilă de boier, prin care trăiește, în prezent, imaginea "*nebiruitului Ștefan*".

Mijloacele de realizare dramatică a conflictului dintre boier și domn sunt schimbate. Formula monumentalei evocări istorice este părăsită pentru una nouă, care să poată urmări mișcările sufletești ale personajelor, frământările din conștiința lor. În *Apus de soare* trăiesc personaje cu fire rațională, ponderată, cu o evoluție consecventă, deci previzibilă. În *Viforul* avem de-a face cu oameni pasionali, vulcanici, cu reacții neașteptate, capabili de fapte oribile, care au cerut din partea dramaturgului, forță dramatică și multă știință în indicarea unei linii directoare, justificată, în evoluția lor. Delavrancea are la îndemână toate mijloacele pentru a realiza din *Viforul* o puternică dramă psihologică. Printr-un atent studiu psihologic, el a pus în lumină cauzele lăuntrice, obscure, care au dus la existența unui sclerat pe tronul Moldovei.

Trăind în umbra măreției bunicului său, oferit, mercu, drept exemplu de urmat, Ștefăniță, deși complexat, este un mare vanitos. El încearcă, în ambiția lui nemăsurată, să se impună boierilor, care, credincioși idealului lui Ștefan cel Mare, vor să-i continue politica de pace cu Polonia și cu Imperiul Otoman. Boierii îl înfruntă: *"Dacă Măria-ta vrea altfel, spune logofătul Troțușanu, e slobod să faci ce vrea ca în casa lui ... dar nu cu noi ... cheme alți boieri!"*. Capetele retezate din porunca lui sunt tot mai multe, dar Sfatul țării nu i se supune:

"Logofătul Baloș: Crede-mă, măria-ta, destule capete ..."

Ștefăniță: Ștefan cel Mare așa a făcut înaintea d-a domni.

Logofătul Baloș: Dar nu când a domnit ...

Ștefăniță: Fiindcă a domnit ... Și eu vreau să domnesc ..." Și, Ștefăniță-Vodă nu mai cruță pe nimeni: *"până oi avea un Sfat care să asculte, iar nu să poruncească."*

Urmașul își simte neputința de a se ridica la nivelul strălucitului Ștefan, dar, orbit de invidie, el calcă totul în picioare: *"Moldova e-a mea!"*, strigă el dezlănțuit, ignorând interesele țării și ale oamenilor ei. Raportat la adevărul istoric, Ștefăniță nu a fost domnitorul pe care, în nevoia antitezei, îl înfățișează Delavrancea. El și-a avut meritele sale în istorie, dar, ca personaj literar, fictiv, personajul este justificat din punct de vedere dramatic, caracterul lui dobândind autenticitate sub raportul structurii psihice și temperamentale. El este înfățișat în culorile cele mai negre, cu violență de culoare. Își petrece timpul împreună cu Mogârdici (*"dupe meșteșug bețivan"*), în chefuri fără măsură, transformând *"casa lui Ștefan în cârciumă"*, trăiește în desfrâu cu Irma, travestită în contele Irmsky, sfidând sentimentele Doamnei Tana, soția sa și fiica domnitorului muntean Neagoe Basarab; pune să fie ucis Cătălin, soțul Oanei (personaj păstrat și în această piesă), pentru că era mai dibaci la vânătoare și mai viteaz în luptă; îl acuză pe Luca Arbore de trădare și de intenția de a-i uzurpa domnia (ticluind o scrisoare falsă semnată de marele boier) și-l dă pe mâna călăului. Înfruntarea dintre sângerosul tiran și țara care nu-l vrea și nu-l urmează în voința lui, este de o aprigă violență. Sfârșitul este inevitabil. Doamna Tana, soția lui Ștefăniță, se hotărăște să scape de povara unei domnii nevrednice (*"cu asemenea domni se duc popoarele de răpă"*) și îl orăvește pe domn. *"Nu mai vreau să mai fiu doamnă, și ca să nu mai fiu, trebuie să nu mai fie! S-aș avea nevoie să-i spui cui și n-am cui.(...) (se duce repede la masă și ia paharul de aur al lui Ștefăniță. Scoate sticluta). Îmi tremură mâna? Oh! Mi se cutremură sufletul! Supune-te, carne...îți poruncește sufletul!(Se întoarce spre domn) Doamne, să bem!..."* La întrebarea logofătului Baloș: *"Cine l-a otrăvit?"*, Doamna Tana răspunde: *"Eu ...am scăpat Moldova!"*.

Personajul Ștefăniță a stârnit, în presa timpului, numeroase discuții. Unii l-au considerat artificial, lipsit de veridicitate, alții au văzut în el personajul "*cel mai puternic din literatura română*"²⁴¹. Aprecierea este justă. Ștefăniță-Vodă este, în drama *Viforul*, un personaj dilematic, cu o psihologie complexă, care trăiește cu o intensitate dramatică, cu o extraordinară vigoare. Îl vedem prevăzător și imprudent, abil și necugetat, ponderat și nestăpânit, manifestând un dezechilibru sufleteș propriu omului sadic, lipsit de suport moral și capabil de cele mai abjecte crime. Acest continuu joc complicat între esență și aparență, între față și mască, este realizat cu artă. Ștefăniță este pus să trăiască o puternică dramă a puterii, subordonată marii drame a țării, ajunsă în conflict cu o domnie nevrednică. Personajul central impresionează prin tragismul conștiinței sale pătată de crimă, neliniștită de gândul înstrăinării de popor și deci inevitabil destinat prăbușirii. Ștefăniță-Vodă este, în drama lui Delavrancea, o realizare tipologică fără greș.

Celelalte personaje nu au relief psihologic distinct. Vornicul Cărbăț, părcălabii Condrea și Baloș, vistiernicul Sima, chiar Luca Arbore, una din cele mai luminoase figuri din dramaturgia de inspirație istorică, sunt, prin înălțimea sentimentelor lor, antitezele lui Ștefăniță. Ele n-au destulă consistență dramatică, dar prezența lor este necesară pentru structurarea conflictului, complicarea intrigii și evidențierea mesajului piesei.

Spre deosebire de *Apus de soare*, autorul celei de-a doua drame a trilogiei renunță la formula epico-dramatică de prezentare a oamenilor și a faptelor lor. De rândul acesta, el apelează la modalități de mare eficiență scenică, acțiuni concrete (spectatorii asistă chiar la uciderea boierilor), bine pregătite și gradate, cu reale efecte sugestive, plastice și auditive, de un teatralism deloc exterior. G. Călinescu apreciază "*buna arhitectură*" a piesei și "*sublima oratorie*" cu efectele ei stilistice. Inventivă sub raportul tehnicii dramaturgice, cu tablouri scurte, scene și replici dinamice (apropiată de cea a filmului), *Viforul* este lucrarea cea mai teatrală a lui Delavrancea. Ea a oferit regizorilor diferite variante scenice.

Modelul shakespearian este mai vizibil aici decât în prima dramă. De la dramaturgul englez, Delavrancea a avut mult de învățat sub raportul tensiunii dramatice a scenelor și al forței personajelor. Apropierea de drama *Richard III* a fost stabilită devreme în istoria literară.²⁴⁷ Numeroase sunt și similitudinile în detalii: prezența nebunului Mogârdici, nebunia Oanei când află că Ștefăniță l-a ucis pe Cătălin, soțul ei, asemenea Ofeliei care înnebunește când Hamlet îi omoară tatăl; logofătul Troțușanu, înțelept ca Prospero și Biron, înțelepții lui Shakespeare, plânsul lui Luca Arbore, asemănător plânsului nefericitului rege Lear etc. Autorul dramei

Vîforul, în admirația deschis mărturisită față de arta și umanitatea din opera marelui elisabetan, s-a sprijinit pe modelul acestuia, dar a creat o operă care trăiește prin sine.

Mai puțin realizată dramatic, fiind mai degrabă o “*evocare lirico-epică*”²⁴⁸, este cea de-a treia parte a trilogiei, *Luceafărul* (1910). Ea a fost, din capul locului, concepută ca un punct final în evoluția ideii de bază a întregului ciclu dramatic. Acestei idei, valorificată în *Apus de soare*, i se adaugă o perspectivă nouă, în acord cu imperativele epocii de după 1900 - dezideratul existenței istorice a poporului român - unitatea națională. “*Eu m-am suit pe Ceahlău, spune noul domn al Moldovei, Petru Rareș, și am făcut ochii roată, și-am plâns ascultând, ca în vis, jalea aceluiaș neam risipit în trei coroane deosebite ...În Ardeal se lasă pe trei văi - a Mureșului și a Oltului - moldoveni sadea... M-am tras pe munte în jos și am privit pe trecătoarea Oituzului, ca pe o fereastră, și am visat...*”. Era și visul lui Delavrancea, puternic implicat, ca toți contemporanii săi, în efortul politic al realizării reintegrării naționale din 1918. Încărcătura simbolică a dramei în patru acte, *Luceafărul*, este impresionantă.

Cea de-a treia piesă a lui Delavrancea a fost realizată, de asemenea, într-un răstimp de câteva luni, ale verii din 1910. La sfârșitul lui septembrie, în același an, a citit-o, cum a făcut și cu celelalte opere, în fața comitetului de lectură al Teatrului Național din București. Membrii comitetului au conchis ca această “*valoroasă lucrare să fie reprezentată cu toate onorurile cuvenite*”²⁴⁹, pe scena Teatrului. La 9 decembrie 1910, a avut loc premiera dramei și succesul ei a fost semnalat în publicațiile timpului, reținându-se, lesne, valoarea ei simbolică, oportună atunci. “*Mare succes, s-a scris în “Noua revistă română” (în paginile căreia se criticase aspru Apus de soare). Drama planează deasupra personajelor, căci este drama soartei și istoriei României însăși. Personajul trilogiei este Moldova*”²⁵⁰. În “*Convorbiri critice*”, au fost reținute “*frumusețile de limbă*” și “*bogăția lirică*”²⁵¹ a piesei. Nu au lipsit nici criticile defavorabile; una din cele mai drastice, publicată de N.D.Cocea, un adversar recunoscut al lui Delavrancea, în revista “*Facla*”, o considera: “*un spectacol enorm, colosal, absurd, anost, un spectacol de panoramă*”, cu o piesă în care nu există “*nici acțiune, nici viață, nici suflu tragic*”²⁵².

Piesa a fost reprezentată de 17 ori în stagiunea 1910-1911, apoi a fost scoasă, brusc, fără justificare, de pe afiș. Delavrancea, personaj politic radical în viața parlamentară, unde își exercită, cu un enorm succes, darul său oratoric, denunțând nedreptăți sociale și năravuri politice, devenea tot mai incomod pentru oficialitățile culturale ale vremii²⁵³.

După zbuciumata domnie a **"viforului"**, pe tronul Moldovei urcă Petru Rareș, fiul natural al lui Ștefan cel Mare. Într-un revărsat de zori, când luceafărul mai strălucea încă pe cer, noul domn, obosit de drum și de pribegie, bate la porțile cetății Suceava. Venea cu ajutor dat de craiul Poloniei, la care se refugiase, dar lăsase la graniță pe cei 400 de călăreți, preferând să ajungă în țară, mânat de dorul ei, pe cale pașnică: **"cine domnește în silnicie nu e domn"**. Petru Pribeagul, cum i se spunea, risipește neîncrederea celor din jur când le reamintește că **"Cel sfânt i-a mărturisit taina de a fi copilul lui și al Rareșoalei"**. Momentul are un rol hotărâtor nu numai în recunoașterea lui Petru, ci și în schema structurată a trilogiei; el leagă cele două episoade și prelungește motivele principale ale dramei, dintr-un episod în altul, luminând concepția unitară - ca un singur tot - al trilogiei. Oana, păstrată și în această piesă (**"însănătoșită, ca în fasciculele "Universului"** - se amuzase N.D.Cocea în cronică sa), își recunoaște fratele, poporul îl acceptă și Petru Rareș își începe domnia cu gândul de a duce mai departe moștenirea tatălui său, întregind-o cu visul unirii, care nu i-a fost străin nici lui Ștefan cel Mare: **"Am adăugat la visele marelui Ștefan și visul meu"**. **"Boieri, avem de lucru... Să lucrăm"**, le spune noul domn celor din jur. Acesta este sensul **"lucrării"** sale, pe care îl voia întărit prin faptă, un sens care se deduce ușor și din titlul metaforic al dramei: **Luceafărul**. Pus în relație cu **Apus de soare** și **Viforul**, semnifică steaua care luminează prin noaptea istoriei, gândul împlinirii idealului suprem: **"O, norod bun, supus și viteaz, spune Petru Rareș, de n-ar fi și n-ar fi fost unii boieri închipuiți, și pizmași, și vânzători, am fi fost una, o apă ș-un pământ, toți câți ne coborâm de la Râm, de o parte și de alta a muntelui, din pustele Ungariei și până la talazurile mării !..."**.

Acțiunea, strânsă, în primul act al piesei - sosirea și recunoașterea domnului pribeag - se dilată în celelalte acte și începe să lăncezească, autorul nereușind să realizeze o aprofundare a conflictului și a intrigii. Celelalte acte se construiesc doar pe visele lui Petru, care neputând fi împlinite, în împrejurările istorice date, rămân vise deșarte. El pune la cale bătălii, face pregătiri, întreprinde incursiuni militare în Ardeal, în Polonia, pentru consolidarea și întregirea granițelor țării, dar toate rămân fără rezultate. Boierii țării dau, și ei, înapoi, nu-l mai urmează pe domn în planurile lui îndrăznețe, și-l trădează, înpăimântați de amenințările tătarilor, secuilor, leșilor, turcilor. **"Boierilor le e frică, spune Petru Rareș, scârbit... Ah! Prieteni credincioși... Moldova pierde cu zile, căci boierii nu vor nici să biruiască, nici să fie biruiți!"**

Rămas singur, doar cu visele sale (**"ce puțin dură arătările închipuirii ca și domnia mea..."**), voievodul este nevoit să părăsească Moldova și să ia, din nou, calea pribegiei.

Conflictul lipsit de dramatism, se încheagă doar din această slabă confruntare între domn și boieri. Piesa are un străveziu caracter discursiv; lipsesc faptele care să finalizeze, dramatic, gândurile și ideile nobile care se vehiculează. Formula evocării, folosită, cu succes, în *Apus de soare* se dovedește ineficace în *Luceafărul*, deoarece alta este epoca domniei lui Petru Rareș, iar noul domn, deși e înfățișat în toată frumusețea lui morală, nu are atributele puternicei personalități a tatălui său. Petru Rareș n-are consistența necesară unui personaj dramatic, profilul lui este desenat doar cu vorbe, deloc demonstrate prin fapte, prin acțiuni, care să fi dus la o adâncire analitică a lui. Discursivitatea caracterizează și celelalte personaje ale piesei, interesante sub aspectul caracterelor (Mogârdici, Corbea, Mihu, Groza), dar rămase simple noțiuni, susținute doar de datele exterioare ale individualității lor. *„Domnul este o virtute întrupată, scrie G.Călinescu, înconjurată cu alte virtuți”*.

Fără un conflict dramatic și o acțiune strânsă, cu personaje artificiale, cele cinci acte ale piesei rămân niște episoade ale unei narațiuni, lipsite de echilibrul construcției dramatice. Nu puțini comentatori au apăsător pe această lipsă de vlagă dramatică a lucrării: *„În Luceafărul, Delavrancea face greșeala pe care era pe cale s-o facă Eminescu”²⁵⁴, adică să trateze viața lui Petru Rareș aproape biografic, în loc să-și aleagă un singur moment caracteristic.”²⁵⁵ „Piesa biografică”, *Luceafărul* este povestea biografiei voievodului, segmentată în episoade, care nu se adună, coerent, într-un organism dramatic.*

Este interesant să semnalăm opinia cu totul contrară - și incitantă - a lui Aurel Martin, care transformă această lipsă fundamentală a piesei lui Delavrancea în *„virtuți inerente formulei adoptate”*. *„Mișcarea dramatică mai lentă, ieșirea din linia strictă a conflictului fundamental, fărâmițarea acțiunii”* au devenit caracteristici ale unei tehnici dramaturgice apropiate de cea a filmului. *Luceafărul* este *„un text cu însușiri cinematografice, lucrat potrivit unei tehnici care prefigurează oarecum ceea ce mai târziu se va numi teatru epic. Luceafărul e un experiment, primul de acest fel în literatura noastră, și trebuie privit ca atare”*.²⁵⁶ Este un mod inedit de interpretare a erorilor de compoziție, semnalate în epocă și în posteritatea critică a piesei.

Lipsită de suflul dramatic din primele două piese ale dramaturgiei, *Luceafărul* trăiește doar prin valoarea simbolică a conținutului ei, prin frumusețea și noblețea ideilor și sentimentelor afirmate, resorturi emotive de care starea de spirit a anilor de după 1900 avea nevoie. Rezonanța ideilor și sentimentelor, pe care trilogia lui Delavrancea, în întregul ei, le vehiculează, este, și astăzi, puternică.

Supus judecății timpului, autorul trilogiei se cuvine să fie apreciat, din unghiul epocii în care a scris, dar și din perspectiva întregii evoluții a literaturii române, ca unul care a căutat - și a găsit - în istorie frumusețea intrinsecă a artei și simbolica ei profundă.

CONSIDERAȚII FINALE

Ajunși în acest punct final al lucrării noastre, nădăjduim că, din tot ce am înfățișat până aici, se pot degaja câteva elemente esențiale, care să ne ajute la o apreciere de ansamblu a dramei de inspirație istorică și la așezarea ei la locul meritat în cadrul culturii și literaturii române, în baza unor judecăți fondate pe criteriul istoric și pe întreaga complexitate a problemelor. Acestea sunt numeroase, unele din ele dificile, și țin atât de originile, de condițiile de apariție și dezvoltare, cât și de valoarea artistică a produselor literar-teatrale ca și de greutățile și neajunsurile unui proces de creștere, de maturizare. Pentru că, în anevoiosul drum al devenirii sale, întreaga dramaturgie română cu subiect istoric, se caracterizează printr-o evoluție lentă, dar vizibilă, petrecută în etape, care valorifică, neîncetat, raportul dialectic dintre tradiție și inovație, concretizându-se în direcții, orientări, în salturi mereu repetate, mereu reluate, pentru a realiza, după numeroase acumulări cantitative, saltul calitativ, al valorii.

Pentru a ne putea pronunța asupra particularităților evoluției acestui „gen” literar, pentru a-i hotărî importanța între celelalte domenii ale culturii și literaturii române, a fost necesar să-l încadrăm istoric, să-i urmărim geneza, să-l raportăm la ideile culturale și literare ale unui întreg secol, al XIX-lea. Raportarea la context îi acordă noi dimensiuni și temeuri în plus de apreciere. Este unul din primele aspecte pe care le-am luat în studiu, pe întinderea a mai multor pagini, sprijiniți pe o serie de lucrări valoroase, care ne-au ajutat în efortul de cunoaștere a istoriei și culturii românilor.

O primă constatare la care am ajuns este aceea că drama de inspirație istorică nu are nimic întâmplător în ea. O întinsă perioadă de pregătire a precedat-o și această perioadă coincide cu trezirea la o viață spirituală superioară a poporului român. Acest adevăr demonstrează că legăturile acestui „gen” literar dramatic sunt dintre cele mai strânse cu viața societății românești, cu istoria ei. Existența acestuia nu poate fi desprinsă de progresul civilizației și culturii poporului român, progres, de-a lungul căruia, literatura și arta s-au simțit datorare să susțină și să apere înalte idealuri politice, morale și artistice. O cercetare a cadrului istoric a fost, în acest caz, indispensabilă. Ceea ce am și întreprins, în cuprinsul lucrării noastre, înfățișând câteva date din istoria socială și politică a României în tot cursul secolului al XIX-lea, secolul „renașterii” și constituirii ei ca stat național modern. Paralel, am urmărit, în același interval de timp, dezvoltarea culturii și literaturii române, pentru că ampla mișcare antifeudală și națională,

manifestată tot mai larg pe plan social și politic, începând cu anul 1821, modernizarea mentalităților și a instituțiilor, pentru câștigarea libertății și unității naționale, trebuia să-și găsească expresia și pe plan cultural, prin dezvoltarea tuturor formelor culturii, presă, teatru, literatură. Mai ales literatură, considerată, acum, un excelent instrument de propagandă. Nu orice fel de literatură, se înțelege, ci o literatură originală, românească, cu un subliniat caracter național și militant, hrănită din izvoare autohtone și pusă în slujba colectivității. În tot cursul secolului al XIX-lea, de la *"Dacia literară"* înainte, oamenii de cultură, scriitorii, prin declarații programatice și prin scrisul lor artistic, imprimă literaturii române o nouă direcție, fundamentată pe ideea originalității naționale și a valorii artistice, amândouă condiții obligatorii ale modernității și universalității ei. Perioadă de căutări și realizări, cu efortul mereu mai vizibil de a crea capodopere, secolul al XIX-lea a înregistrat, în cadrul acestei convingeri generale, că specificul național constituie singura cale a literaturii române spre universalitate și că o preocupare susținută pentru istoria poporului, devenită un câmp fertil de inspirație pentru creațiile originale, este de primă necesitate. Secolul al XIX-lea este *"secolul istoriei"*. Trezirea la conștiința națională activă a tuturor popoarelor se face sub semnul trecutului. Istoria ajunge să fie bogat valorificată prin studiul științific al ei și prin practica literară, prin literatură, istorismul devenind, ca rezultat al unor mari experiențe istorice și al unei noi concepții filosofice, evoluționiste, o dimensiune principală a gândirii și scrisului artistic românesc. Fundament principal al literaturii naționale, istoria va hrăni bogat, în același secol, ca sursă permanentă și teatrul românesc, mai exact, drama istorică. Apărută în acest context, ea a devenit, pentru toate motivele expuse mai sus, un autentic document psihologic și artistic.

Incursiunea pe care am întreprins-o în istoria și cultura poporului român a apărut necesară și lămuritoare și sub alt aspect. Necesitățile istorice obiective îndepărtează ideea că progresele artei cuvântului pot fi puse doar pe seama influențelor din afară. O mișcare de înnoire intelectuală, de modificare a gândirii și sensibilității, ca aceea pe care a cunoscut-o secolul al XIX-lea românesc, nu-și putea avea punctul de plecare într-o simplă imitație străină. Progresele de orice natură sunt produsul nevoilor și posibilităților românești. Prin acest mod de a înțelege lucrurile, nu s-a minimalizat valoarea influențelor din afară. Puterea activă a ideilor politice și literare, apărute în alte țări, cu o tradiție culturală mai veche, a fost pusă mereu în lumină. Un capitol întreg, cel consacrat raportării dramei istorice românești la formele literaturii romantice apusene, cu o atenție particulară acordată modelului romantic francez, ne-a obligat să corelăm

studiul comparatist cu istoria literară pentru a putea pune în evidență originalitatea și importanța dramaturgiei românești cu subiect istoric. Analiza valorii particulare a acestei dramaturgii am realizat-o prin utilizarea metodei comparatiste, considerată în obiectivul ei tripartit: relații directe (traduceri, izvoare, influențe) și paralelisme - cu toate modalitățile acestora - pentru a ajunge la evidențierea structurilor caracteristice ale acestei dramaturgii. Scopul final a rămas unul singur, acela de a arăta cum literatura dramatică de inspirație istorică și-a croit, în timp, profilul propriu în raport cu valorile universale, receptate liber și creator.

Decupând, din fluxul progresiv al literaturii secolului al XIX-lea, drama de inspirație istorică, domeniu fundamental al genului dramatic, care a cunoscut, în acest secol, o evoluție spectaculoasă, cu intenția de a o defini în specificitatea structurii sale expresive și a o înfățișa în particularitățile evoluției ei, am recurs, din nou, la istorie: la istorie politică și culturală, la istorie literară, la sociologie și teorie literară. Pentru că, legăturile dramaturgiei cu viața societății românești, cu acțiunile ideologice și politice ale secolului al XIX-lea, sunt indisolubile. Apariția ei a fost resimțită ca o necesitate în etapa de dinainte de 1848, în anii frământărilor sociale și ai acțiunilor patriotice declanșate, când lupta pentru libertate și unitate politică, pentru întemeierea unei culturi și literaturi naționale, avea nevoie de exemple de vitejie, de modele de eroism. Teatrul cu funcțiile lui înalt educative, le putea oferi. Teatrul românesc înseamnă, de fapt, în această perioadă, activitate revoluționară, specificul său se definește prin raportarea activității tuturor formelor sale la sarcinile educativ-modelatoare.

Una din permanențele și categoriile constitutive ale genului dramatic, drama istorică nu se poate detașa de starea și dezvoltarea teatrului românesc ca instituție. Legătura dintre literatura dramatică și celelalte elemente caracteristice structurii fenomenului teatral sunt multiple. Textul dramatic nu există și nu se dezvoltă fără existența și dezvoltarea tuturor elementelor constitutive ale spectacolului teatral (scenă, actori, public), după cum aceste elemente nu pot dăinui fără să existe un repertoriu dramatic de calitate. Din această cauză, fără să întocmim o istorie a teatrului, am prezentat, în succesiunea lor, diversele forme pe care ideea de teatru le cunoaște în etapele principale ale evoluției culturii și literaturii române, pentru a clarifica mersul ascendent al fenomenului teatral - deci și al textului dramatic - și a explica dificultățile progresului. În evoluția sa, teatrul românesc pornește de la diletantism și ajunge la profesionalitate, de la traducerea, imitația și prelucrarea pieselor străine la creație dramatică originală, de la teatrul de divertisment la piesa gravă, serioasă. În această perspectivă, mai ales, a doua jumătate a

secolului al XIX-lea se înfățișează, în dramaturgia română, ca o epocă a bătăliilor pe care le duce teatrul pentru depășirea hegemoniei "*modelului ludic*", al farsei și comediografiei frivole și impunerea "*modelului tragic*", a textului dramatic serios. În aspirația firească către originalitate și modernitate, fructificând tot ce însemna în această direcție, experiența europeană, literatura dramatică se îndreaptă spre subiectul istoric. Ieșirea genului dramatic din stadiul teatralității minore a găsit în programul pașoptist al valorificării trecutului românesc o excelentă soluție. Explorarea subiectelor substanțiale ale istoriei naționale, sprijinea, în modul cel mai natural, efortul către originalitate și maturitate. Mediocrității de import, farsei și vodevilului, prelucrătoare de subiecte minore, le sunt opuse subiecte serioase, un material dramatic inedit, care creează rezolvări artistice complexe. Așa apare dramaturgia cu subiect istoric și, din cadrul ei, specia dramei istorice românești, pe care am urmărit-o în foată evoluția ei de-a lungul unui secol. Nu înainte de a fi încercat să clarificăm, cu sprijinul lucrărilor de specialitate aparținând teoriei literare, termenii de *dramă*, *gen dramatic*, să prezentăm câteva date din biografia genului dramatic și a speciilor lui, care intră în sfera dramaturgiei de inspirație istorică, și să deosebim câteva particularități ale acestei categorii de producții literar-teatrale, având în vedere cele două elemente fundamentale ale structurii unei opere literare - conținut și expresia lui artistică.

Evoluția dramei românești de inspirație istorică se produce, așadar, în relație strânsă cu dezvoltarea generală a culturii și literaturii române și a mișcării teatrale fără să se ajungă la o identificare totală. În acord cu acest principiu dialectic, am urmărit o descripție analitică a acestei forme dramaturgice, care parcurge istoria și literatura română pas cu pas, cu grija reliefării permanente a mersului ascendent. Secolul al XIX-lea reprezintă o etapă în această evoluție, etapă care pornește de la primele începuturi și culminează cu trilogia lui Delavrancea din primii ani de după 1900. De-a lungul acestui drum, toate eforturile și descoperirile genului dramatic pregătesc sinteza autorului capodoperei *Apus de soare*. Din această cauză, aplicarea principiului cronologic s-a impus de la sine, fiind vorba de perioada alcătuirii în trepte vizibile, a speciilor literar-teatrale și a realizării, după necesare acumulări, a saltului către performanță, către valoare.

Cu preocuparea de a menține o continuă comunicare între datele documentare și evaluarea artistică a textelor, am cuprins, în relatarea faptelor, doar scriitorii și operele care ilustrează, cu adevărat, conținutul etapelor pe care le parcurge drama cu subiect istoric în evoluția ei.

Pentru cea dintâi etapă, a începuturilor, care merge până către 1840-1850, puținătatea materialului documentar (cu excepția a două piese, celelalte nu s-au transmis posterității), ne-a obligat să ne limităm observațiile doar la câteva aprecieri generale. Textele dramatice păstrate sunt realizate după modelul tragediei clasic-iluministe și al operei și operetei europene (forme dramaturgice ce figurau în repertoriul trupelor străine, care circulau pe teritoriul Țărilor Române). Ele urmăreau o glorificare globală a trecutului istoric, pentru a oferi modele de patriotism și comportare civică superioară și a susține principii politice de strictă actualitate. Această tendință, de regulă, prea accentuată, lipsa cunoștințelor istorice, imitarea, prea îndeaproape, a textelor străine, absența oricărei experiențe dramatice elimină total posibilitatea autenticității sub raport istoric și psihologic și a oricărui comentariu de ordin artistic asupra lor.

Aceleași caracteristici aparțin și dramei istorice din etapa următoare, cea pașoptistă (cu aproximație între 1840-1870). Efortul de a crea un teatru istoric original, românesc, crește, ca și accentul, tot mai apăsător, pus pe misiunea lui educativă sub dublul ei aspect informativ și formativ. Valoarea artistică este, însă, tot atât de precară, toate piesele, destul de numeroase acum, în această perioadă de frământări sociale și de efervescentă spirituală, oferindu-ne doar imaginea unui impresionant laborator. Important este faptul că modelul vodevilului și al melodramei este tot mai repudiat, tragedia clasic-iluministă este părăsită pentru drama romantică, iar scena este tot mai mult pregătită pentru dezvoltarea firească a piesei tragice românești. Remarcabila dramă *Grigore-vodă, domnul Modovei*, scrisă în 1864, de AL. Depărățeanu, constituie tranziția de la melodramă la piesa istorică de o autentică vibrație tragică.

În noua etapă, care se instaurează odată cu "*Junimea*", etapă marcată de preocuparea statornică a oamenilor de litere de a despărți apele, de a deosebi valoarea de nonvaloare, repertoriul istoric traversează o perioadă de vizibile căutări și diversificări. Modelul romantic începe să fie studiat și adaptat într-o manieră mai profundă, în nucleul său ideatic. Pe de altă parte, acest model este corectat de Shakespeare, pasionalitatea sentimentelor lasă loc meditației și dezbaterilor morale de actualitate.

Prima capodoperă pe care dramaturgia română cu subiect istoric o înregistrează în evoluția sa, după atâtea experiențe încercate, este drama *Răzvan și Vidra* (1867) a lui B.P.Hasdeu. Este cea dintâi dramă istorică de o reală profunzime și, la fel, cea dintâi piesă tragică de substanță meditativă. Dialogul, utilizând versuri inspirate, realizează momente de autentică măreție, iar limbajul poetic depășește, prin izbânzile sale artistice, toate ezitățile de până atunci ale verbului

romănesc. De altfel, ca urmare a prestigiului pe care îl dobândește teatrul, dialogul versificat domină piesa istorică și demonstrează că el este capabil să susțină primele mari drame cu un subliniat caracter liric, cum sunt cele ale lui V.Alecsandri, care marchează cel de-al doilea moment de vârf al evoluției dramei românești cu subiect istoric din secolul al XIX-lea. *Despot-vodă* (1878) și *Fântâna Blanduziei* (1884) reprezintă cea de-a doua sinteză românească dintre teatrul romantic de tip hugolian și prestigiul constant al modelului clasic.

După reușitele lui Hasdeu și Alecsandri, dramele istorice care se realizează în această etapă, limitată cu aproximație, de anii liminari 1870-1890, angajate, în continuare, în susținerea luptei naționale și sociale, păstrează profunde semnificații anti-despotice, dar manifestă și o evidentă tendință de a complica filosofic acțiunea, după modelul shakespearcean. Textele dramatice ale junimiștilor și, între acestea, mai ales, cele ale lui I. Slavici, își construiesc acțiunea pe două nivele: cel social-politic și cel psihologic, punând în circulație eroi preocupați de descifrarea sensului interior al faptelor vieții.

Sfârșitul secolului al XIX-lea, cu ultimele lui două decenii, constituite într-o nouă etapă evolutivă, cunoaște o mare diversitate de drame istorice, fără ca vreuna din ele să se ridice la un oarecare plan valoric. Cu subiecte de natură antică - în descendența capodoperei lui Alecsandri, *Fântâna Blanduziei*, sau din trecutul istoric românesc, toate păstrează trăsătura tradițională - simbolul politic - dar acesta își pierde din puterea de dominație, făcând loc interesului pentru psihologic, descrierii mișcărilor sufletești. Alături de psihologizarea conflictului, se înregistrează și o creștere, prin exercițiu repetat, a teatralității textului literar, inovație importantă din care, cu timpul, vor decurge toate celelalte elemente noi ale structurii dramatice, perfecționate în secolul următor.

Până atunci, Al.Davila și B.Delavrancea selectează din tradiție și din ceea ce se impunea ca inovație la sfârșitul secolului al XIX-lea tot ce era mai în conformitate cu legile genului dramatic și creează, în primii ani ai secolului al XX-lea, capodopere (*Vlaicu-Vodă* și, respectiv, trilogia *Apus de soare*, *Viforul*, *Luceafărul*), ce reprezintă, printr-un ultim salt valoric, realizările cele mai strălucite ale formulei de teatru istoric.

Istoria dramaturgiei de inspirație istorică din secolul al XIX-lea, pe care succint am înfățișat-o în cuprinsul demersului nostru, evidențiind, etapă cu etapă, elementele sensibile de progres dobândite, atât sub raport ideatic cât și artistic, ne-a confirmat un adevăr mai vechi, pe care știința literaturii l-a pus mereu în lumină. În toate epocile frământate din existența materială

a popoarelor, în momente de cotitură ale vieții lor spirituale, motivul istoric, valorificat în construcții dramatice reprezentative, s-a dovedit a fi un factor de înnoire, inițiator de programe, deschizător de direcții ale cunoașterii și acțiunii spirituale.

Luminată din diferite perspective, contribuția acestui motiv, integrat în arta teatrului, crește în importanță, în primul rând, prin luarea în considerație a momentului în care a fost valorificat. Dar rezultatele acțiunii sale au depășit momentul istoric respectiv și și-au prelungit efectele până târziu. Drama cu subiect istoric din secolul al XIX-lea nu constituie un act încheiat, destinat doar secolului în care a apărut și s-a dezvoltat. Reprezentând un moment din evoluția literaturii române, ea nu constituie nici un început și nici un sfârșit. O lungă perioadă de pregătire a precedat-o, o lungă posteritate îi urmează.

Într-adevăr, după 1900, în tot lungul secolului al XX-lea, până în zilele noastre, drama cu subiect istoric nu a trecut în umbră, ea își continuă existența, fără să se fixeze în forme vechi, îmbătrânite. Dimpotrivă, ea și-a descoperit valențe noi, s-a încadrat în procesele noului moment istoric și cultural, făcând față diversificării și multiplicării gusturilor, fără să înceteze să continue și să perfecționeze o tradiție dobândită cu mari eforturi.

Cantitativ judecând, în secolul al XX-lea (pe care, pentru sistematizarea materialului de fapte, îl segmentăm în două mari etape: interbelică și etapa contemporană), se scriu mai puține piese istorice decât în secolul trecut; calitativ însă, diferențierea și lărgirea de orizonturi sunt evidente, deși fondul textelor mărturisește intenții și înțelesuri convergente. Înainte, nota dominantă o dădea un militantism deschis, legat de acțiuni și sentimente patriotice; acum, acest militantism, fără să dispară, își asociază și alte dimensiuni. Vechile proiectări romantice, în care abunda latura descriptivă, excesul de culoare locală, un anume declarativism retoric, fac loc unei viziuni filosofice și estetice din ce în ce mai complexe, în care partea emotivă se întregește cu cea reflexivă, stadiul informativ și evocarea documentară cu dezbateră de idei, tratarea didactică cu sugestia alegorică și parabola, aceasta sub influența pătrunderii și asimilării noilor orientări: realiste, simboliste, expresioniste etc., ajungându-se la problematizarea istoriei și la un realism substanțial al expresiei.

În cadrul restrâns al acestui capitol final, nu ne propunem să înregistrăm tot ce s-a scris în această direcție. Cum urmărim să evidențiem doar posteritatea activă a dramaturgiei de inspirație istorică din secolul al XIX-lea, ne vom limita doar la indicarea câtorva direcții reprezentative și creații dramatice de vârf, fără să stabilim ierarhii artistice, să clasificăm merite ale autorilor, în

sensul ierarhizării lor, și să propunem judecăți de valoare severe asupra operelor în parte. Voim să definim doar forma de integrare - sau de abatere - a noii drame istorice de după 1900 în climatul general de cultură teatrală, pe care l-a creat, cu insistență și productivitate, secolul al XIX-lea.

Pentru perioada interbelică primul nume pe care se cuvine să-l înregistrăm, este cel al lui Victor Eftimiu, care, în pasiunea sa pentru teatru, a realizat un bogat repertoriu. Piesele cu subiecte istorice sunt mai puține: *Glafira* (1926), în care, cu sprijinul imaginației și mai puțin cu cel al documentelor, reînvie o pagină de istorie medievală; *Theochrys* (1933), este evocarea unui episod din epoca țarului Boris, creștinătorul bulgarilor, în *Ringala* (1915), trimiterea la istorie este un pretext pentru un conflict uman, cu fond psihologic, desfășurat în jurul personajului feminin, Ringala Maria Jagelona, tână soție a domnitorului Moldovei, Alexandru cel Bun; *Napoleon I* (1923) este evocarea marelui destin al împăratului Franței. V.Eftimiu e un adevărat constructor al efectului dramatic. Față de istorie are un interes general-uman. Nu se întoarce spre ea cu preocupări de studiu riguros. Ceea ce îl interesează este, mai ales, spectacolul exterior al istoriei; de aceea găsim în piesele sale multă descripție, imagini grandioase, sollicitări retorice, lirism și patetism. Nu a nesocotit latura educativă, dar la el efectul spectaculos primează, de unde preocuparea de a crea și răspândi tensiune emotivă.

Cu reliefuri mai vii apare nota istorică în piesele lui Ion Luca: *Chiajna* (1927), *Rachierita* (1929), *Cele patru Mării* (1930), în care, cum titlul indică, conflictele, cu dublă valență, psihologică și morală, sunt declanșate de personaje feminine.

Un moment de cotitură în dezvoltarea dramei istorice din această etapă îl constituie piesa *Danton* (1931) a lui Camil Petrescu. Este o amplă compunere cu 100 de personaje, de un impresionant realism și forță dramatică. Într-o mare sobrietate, dobândită prin documentare atentă și putere de reconstituire, se înfățișează destinul unei fascinante personalități umane, Danton, în măsură să impună și să influențeze mersul istoriei. Adevărul și intensitatea revoluției franceze reies limpede nu din declarații, ci din însăși succesiunea faptelor. În lumina lor exactă, apar atât oamenii, cât și ambianța epocii. Psihologia momentelor acute din revoluție se desfășoară viu, dramatic, într-un amestec tulburător de pasiune și luciditate, de curaj și teamă. Eroul principal, Danton, personalitate uriașă, adevărat erou titanic, al cărui studiu este făcut pe mai multe dimensiuni decât în operele similare din dramaturgia europeană (*Moartea lui Danton* de Georg Büchner și *Danton* de Romain Rolland), este înfățișat în toată complexitatea lui :

omul simplu, sentimental, patern și conjugal, dar și revoluționarul intransigent, capabil de hotărâri radicale, strivit, în cele din urmă, sub apăsarea mersului istoriei. Un erou sublim de tragedie, cu o altă lucidă și pătimasă dramă în conștiința și în viziunea lui personală. Cu un real talent de reconstituire ("*o admirabilă evocare*", spunea E.Lovinescu), Camil Petrescu a reușit să pună în lumină, într-o piesă modernă, miezul uman al întâmplărilor istorice.

Un capitol voluminos în dramaturgia interbelică îl înscrie dramaturgul-istoric Nicolae Iorga. Timp de trei decenii, între 1910 și 1940, Iorga a scris peste cincizeci de piese de teatru. Unele evocă personaje și evenimente din istoria universală, îndeosebi antichitatea și Evul Mediu: *Moartea lui Alexandru, Cleopatra, Sfântul Francisc, Moartea lui Dante, Regele Cristina* și multe altele. Celelalte dezvoltă subiecte din istoria națională: *Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, Învierea lui Ștefan cel Mare, Constantin Brâncoveanu, Doamna lui Ieremia, Gheorghe Lazăr* și încă multe altele. Această activitate uriașă a cunoscut critici, ironii, adversități. E.Lovinescu remarcă "*iuteala neînchipuită*" cu care și-a scris textele dramatice, "*lipsa uluitoare de arhitectură*", considerându-le simple "*improvizații ale unei incandescențe admirabilă pentru sine, insuficientă însă creației pentru a deveni artă*"¹. Singura piesă "*mai bine construită*" i se pare a fi, pe drept, *Doamna lui Ieremia*. Alții i-au reproșat că, rămânând ideologul sămănătorismului, prelungește forme vechi de clasicism și romantism depășit, că erudiția covârșește tot ce ține de structură dramatică, că apără teze care fac ca principiul etic să-l înlocuiască pe cel estetic, într-un cuvânt că este lipsit de meșteșug dramatic, iar lucrările sale - de teatralitate. Așa se explică de ce piesele sale s-au jucat puțin și au cunoscut, la reprezentare, insuccese repetate. Toate aceste acuze sunt îndreptățite. Iorga a venit în drama sa istorică cu formația sa de istoric și de filosof al istoriei. El a rămas un doctrinar și în teatru, văzut ca o școală, cum au gândit și precursorii săi, o școală la îndemâna și pe înțelesul tuturor. Ideea divertismentului îi este cu totul străină. Criteriul etic îl domină pe cel estetic. Toate aceste lucruri fac ca teatrul istoric al lui Iorga să dea dovadă de "*insuficiență de valoare*", ca să folosim termenul lui E.Lovinescu. El trebuie, însă, înregistrat în istoria dramaturgiei secolului nostru ca unul care aparține unei mari personalități a culturii române, pentru care istoria, cu fondul ei de valori și semnificații, a rămas o nevoie intelectuală și o necesitate morală.

În procesul de definire a acestei forme literar-teatrale un rol de seamă îl joacă piesele lui Lucian Blaga. Prin contribuția acestui filosof, poet și dramaturg, dramaturgia interbelică se orientează spre mit și legendă, experimentându-se noi modalități artistice. Creația dramatică este

scoasă din impasul unor vechi clișee, ea cunoaște, acum, interesul pentru teatrul poetic, pentru simbol și metaforă.

Dramele lui Blaga sunt drame ale cunoașterii, de o mare originalitate în viziune și stil, drame de idei și de semnificații: *Zamolxe*, *Daria*, *Fapta*, capodopera *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu*. Prima și ultima din cele citate au subiecte de inspirație mitică și istorică. *Zamolxe* (1921) este un amplu poem dramatic, o dramă expresionistă, de amploare metaforică. Eroul, proiectare a viziunii dramaturgului asupra eroismului, personifică omul biruitor prin puterea ideilor și a adevărului proclamat, care plătește cu viața ca să-și apere convingerile. Ideea jertfei supreme, a morții, cu care omul își apără cuceririle, este o dominantă a dramaturgiei lui L. Blaga. *Zamolxe*, lipsit de profunzime sau complexitate psihologică, trăiește prin forța și farmecul ideilor profesate. Este un simbol, un personaj-idee, pe care îl realizează, în această vreme, drama modernă, așa cum altădată îl realizase tragedia antică.

O dramă a eroului este și piesa *Avram Iancu* (1934). De rândul acesta, personajul are identitate istorică; el vine din mit în istorie, pentru a lupta, a muri și a se reîntoarce în legendă, după nereușita îndeplinirii menirii sale. Autorul îi urmărește destinul de-a lungul unui proces complex de devenire și definire; cu mari frământări sufletești, care-l duc până în pragul nebuniei. De la acest erou al dramei, aflat mereu în zbucium, în luptă, pornesc valorile dramatice ale piesei. Dialogul are conciziunea specifică piesei de teatru, fără să fie lipsit de intelectualitatea poetică proprie operelor lui Blaga. Prin dinamismul ei, este piesa cea mai reprezentabilă din dramele lui Blaga, acuzate, în general, de lipsă de teatralitate, deci nerepresentabile. Se găsesc greu mijloace corespunzătoare transmiterii, prin spectacol, a ideilor și poeziei ca și modalități potrivite gravității acestui teatru de o puternică spiritualitate.

Am stăruit mai mult asupra teatrului istoric al lui Blaga, pentru că, prin noutatea lui, el marchează, în evoluția genului din perioada interbelică, o direcție modernă, sincronă cu progresul dramaturgiei universale. Dramele lui N. Iorga, ale lui V. Eftimiu, la care mai pot fi adăugate și altele, ca *Letopisești* a lui M. Sorbul sau *Comunicătura*, a lui G. M. Zamfirescu, alcătuiesc direcția tradițională, care duce mai departe, în prelungire directă, cuceririle dramei istorice din secolul al XIX-lea. Pieseile lui Blaga (la care se adaugă cele ale lui Gib Mihăescu, V. Voiculescu, Dan Botta, de altă factură, însă, decât una istorică, adevărate poeme dramatice, bogate în valori alegorice, cu îndrăznețe simboluri, au deschis drumuri noi în teatrul istoric românesc, situându-l la nivel european.

În perioada de față, contemporană, interesul pentru drama istorică nu scade. Dimpotrivă, el crește, istoria fiind pentru mulți scriitori o adevărată necesitate intelectuală și morală. Sigur, atitudinea față de istorie este diferită și acest lucru se face simțit și în teatrul istoric, unde se petrec transformări esențiale. Latura descriptivă, hotărâtoare în dramaturgia tradițională, trece pe plan secundar; la fel și culoarea locală, lăsată mai mult în grija scenografului decât a dramaturgului. Noua dramă istorică refuză să mai contemple admirativ sau nostalgic trecutul, să-l reconstituie cât mai fidel în notă romantică sau realistă, să evoce numai personaje și evenimente excepționale, memorabile, pentru a da lecții de istorie și a face educație națională. Teatrul istoric devine tot mai reflexiv, el se problematizează, cum a început s-o facă prin contribuția lui Blaga și a altora. Foarte adesea, faptele din trecut sunt altoite pe stări de spirit contemporane, ceea ce duce la demistificări, desacralizare, dar și la remitizare. Istoria nu este doar reconstituită, ci și *“interogată”*, medităndu-se asupra ei. Ea este problematizată, este politizată, i se dă un sens actual². În aceste condiții, dramaturgul devine istoric și filosof, psiholog și artist. Sub raportul conținutului și al expresiei se produc mari libertăți și deschideri spre nou, spre modernitate, care înseamnă schimbări de stil, de compoziție și structură dramatică, modificări de limbaj, în favoarea vorbirii curente, a simbolului și a metaforei. Avem de-a face cu un peisaj dramaturgic bogat și revelator, care permite și o organizare axiologică a lui.

Câteva date analitice vor ilustra aceste afirmații generale. Nu putem trece în revistă, nici de rândul acesta, tot ce s-a scris și se scrie în domeniul teatrului istoric în momentul de față. Definim câteva forme de manifestare ale dramaturgiei istorice contemporane, rânduind textele în cuprinsul a două mari direcții stabilite de mai toți exegeții.

O primă direcție este marcată de dramele revoltei sociale, cum au fost numite, ea grupând textele dramatice a căror tematică se referă la mari mișcări sociale din trecutul poporului român. Începutul a fost făcut *“de povestea vitejească” Haiducii*, de V.Eftimiu, o operă fără valențe artistice deosebite.

Conducătorul revoluției țărănești din Transilvania de la 1784, Horia este personajul dramei în patru acte, *Horia*, a lui Mihail Davidoglu și al frescei istorico-sociale a lui Alex. Voitin, *Procesul lui Horea*, amândouă cu valoare de teatru documentar și nu de teatru artistic.

Acceași observație poate fi făcută și cu privire la piesele lui Mihnea Gheorghiu, *Tudor din Vladimiri* și *Zodia Taurului*, evocări dramatice al revoluției sociale din 1821.

O atenție specială merită drama *Bălcescu* a lui Camil Petrescu, prima lui scriere dramatică în noua etapă de creație postbelică. Este un moment de seamă în evoluția dramaturgiei contemporane de inspirație istorică, apreciat drept "*o poartă de modernitate*" în teatrul istoric³, realizat prin modificările intervenite în sistemul de gândire al dramaturgului, în înțelegerea conceptului de dramă istorică ca și a sistemului de construcție dramatică a acesteia.

În drama *Bălcescu*, ideea fundamentală a dramei este tot ideea personalității, cu misiunea ei de a stimula și dirija acțiunile omenești. Dar, personalitatea lui Bălcescu nu mai e văzută ca aceea a lui Danton, ca o apariție unică, izolată de comunitatea umană căreia îi aparține; ea există și își împlinește rolul conducător numai atâta vreme cât, în fruntea acestei comunități, îi cunoaște nevoile și-i realizează idealurile. Bălcescu este "*un om între oameni*", cum atât de sugestiv și-a intitulat Camil Petrescu romanul său, închinat vieții și acțiunii revoluționare ale aceluiași erou de la 1848.

Această nouă concepție asupra istoriei se regăsește în tot teatrul istoric contemporan dedicat luptei sociale, reprezentat, între alții, de Dan Tărchilă, Mircea Bradu care, evocând în piesele lor pagini din frământările social-naționale ale românilor, au înțeles să nu realizeze doar apoteoze ale trecutului și reconstituiri cu destinație pedagogizantă, ci să includă, în pledoaria lor pentru țară și libertate, spirit critic și capacitate meditativă.

Cea de-a doua mare direcție, lesne evidențiată în evoluția dramei contemporane cu subiect istoric, este înscrisă de "*dramele voievozilor*"⁴, un capitol revelator în ceea ce privește orientările și deschiderile noi produse în drama istorică actuală.

În vechea dramă, modelul romantic îl obliga pe scriitor să dea prezenței voievodului mult fast eroic, o largă desfășurare exterioară și strălucire epică. În drama actuală, totul se orientează spre dezbateră interioară, faptele și oamenii au un caracter problematizant. Voievodul rămâne cu ființa și personalitatea sa proprie, dar este văzut și ca un personaj emblematic, investit de istorie și de soartă să-și trăiască destinul. La fel, faptul istoric își păstrează înțelesurile ce i s-au dat în trecut, dar i se adaugă și semnificații noi, actuale. Trecutul este pus la prezent și, prin meditație filosofică, i se relevă toate sensurile. Teatrul istoric își afirmă tot mai răspicat vocația filosofică, drama istorică devine tot mai mult "*ipoteză dramatică*"⁵ și recurge, în cadrul ei problematizant, la parabolă. Teatrul istoric devine și teatru parabolic.

Seria "*dramelor voievozilor*" este deschisă de *Ion Vodă cel Cumplit*, evocarea dramatică a lui Laurențiu Fulga. În valorile ei de conținut, piesa continuă monografia lui B.P.Hasdeu,

consacrată acestui domnitor moldovean și reluată, mai târziu, de M. Sorbul în drama sa, *Letopisești*. Simbolul politic este cel comun întregii dramaturgii istorice românești, el este înecat, însă, în mulțimea de personaje, episoade, aglomerări de lupte, numeroase apariții de figurație. Lipsită de nerv dramatic, drama se cere mai mult citită decât reprezentată pe scenă.

O deschidere spre dezbatere problematică și parabolă, este piesa *Croitorii cei mari din Valahia*, a lui Alex. Popescu. O dramă susceptibilă de interpretări diferite, pentru că imaginația autorului, prea bogată, și mulțimea de simboluri și elemente metaforice dizolvă istoricitatea și fac ca semnificațiile piesei - politice și uman-existențiale - să plutească în ambiguitate.

O vizibilă tendință spre psihologizare și demitizare, prin înlăturarea aurei romantice și hiperbolizarea trăsăturilor eroice, manifestă Paul Anghel în dramele sale. Prima, *Săptămâna patimilor* (1970) (cu subtitlul "*ipoteză dramatică de veac eroic moldav*"), reînvie chipul lui Ștefan cel Mare, pe un fundal istoric amplu, creat din o multitudine de personaje și situații conflictuale. Planul eroic se interferează cu cel uman; voievodul, demistificat, este coborât pe pământ și-și trăiește, firese, destinul de conducător și de om, cu luminile și umbrele lui, de unde și opinia de a socoti piesa o "*odă critică a lui Ștefan*"⁶, iar piesele lui Paul Anghel "*exegeze istorice*" și eseuri poetico-dramatice.

În aceeași viziune, prezintă autorul și autoritatea voievodală a lui Mihai Viteazul, în cea de a doua piesă, *Viteazul* (1972), în subtitlu - "*basorelief dramatic*". Înțelesul istoric se continuă, și mai mult, cu unul filosofic. Mihai Viteazul este un vizionar care a vrut să-și depășească epoca, dar rămâne singur în himerele sale eroice. Reținem caracterul patetic al dezbatărilor (zbaterea lui Mihai între vis și realitate este de un mare dramatism) și însușirile de proză poetică ale textului.

Mihai Viteazul rămâne eroul "*dramei-spectacol*", în două părți, *Capul* (1967) a lui Mihnea Gheorghiu. Este cu adevărat o dramă-spectacol, cu numeroase alternări între realitate și ficțiune între tragic și comic, cu coruri, dansuri, măști, în sfârșit, cu un aparat teatral poate prea variat și complex.

O dramă istorică modernă, care sondează psihologia voievodului, într-o istorie văzută, nu în elementele exterioare, ci în mecanismele ei lăuntrice, este *Petru Rareș* a lui Horia Lovinescu. De la idealizare și poezie emotivă se ajunge la respingerea ideii de mit voievodal, pentru a se realiza din Petru Rareș, fiul natural al lui Ștefan cel Mare, un personaj desacralizat, contradictoriu și zbuciumat ca și epoca pe care o personifică. Este o amplă dramă a puterii, o

dramă politică, în care se dezbat probleme etern-umane din perspective filosofice, cu o bună cunoaștere a normelor artei dramatice.

Galeria voievozilor este îmbogățită de încă doi mari conducători: Mircea cel Bătrân, eroul piesei lui Dan Tărchilă, *Io, Mircea Voievod*, în care ni se creează un tip complex de luptător, dar și de gânditor politic, capabil să înțeleagă, în sensurile lui profunde, mersul evenimentelor contemporane și *Vlad Țepeș*, personajul care a incitat și fantezia unor scriitori europeni și de peste ocean. Piese care-l înfățișează pe acest voievod, nu în trăsăturile lui exterioare, intrate în legendă, și exploatate sub latura senzaționalului, ci în actele-i de conducător, care și-a asumat conștient sarcina de a împinge istoria înainte, sunt numeroase. Amintim doar câteva: *Întors din singurătate* de Paul Cornel Chitic, *Vlad Țepeș în ianuarie* de Mircea Bradu, *Moartea lui Vlad Țepeș* de Dan Tărchilă, *Se adună vremurile* de Remus Nasta. Mai realizată este piesa lui Dan Tărchilă, o parabolă istorică, în care accentul este mutat de pe monumental pe uman. Vibrația retorică a discursului este părăsită pentru o ascuțită analiză psihologică, mărinz coeficientul de teatralitate.

Vlad Țepeș este și "*personajul-pisc*" al pieselor lui Marin Sorescu, *Răceala* și *A treia țeapă*. (În afara acestor două piese publicate și jucate, scriitorul a anunțat alte două, nerealizate, *Otrăvitorii de fântâni* și *Luptătorul de pe două fronturi*, care să formeze, împreună cu celelalte, o tetralogie). Ele aparțin, după părerea unanimă a criticilor, celui mai original dramaturg de dramă istorică⁷, creator de "*parabole gnostice*" și "*drame metaistorice*"⁸, cu influențe din dramaturgia experimentală europeană a deceniului 6 al secolului nostru (teatru absurd, teatru existențialist, mai ales, în tripticul *Iona*, *Paracliserul*, *Matca* sau în *Pluta Meduzei*, *Există nervi*, *Casa evantai*), ceea ce probează o sincronizare vădită cu problematica și stilul teatrului universal contemporan.

Piese cu inspirație istorică, amintite mai sus, nu sunt nici drame, nici tragedii (autorul numește *A treia țeapă* "*tragedie populară*"), ci eseuri de filosofie a istoriei, antieroice și antipatetice, prin micșorarea la proporții normale, familiare, a eroicului, tragicului, sublimului. Patriotismul nu lipsește, el rămâne o dimensiune fundamentală a contextului dramatic, dar se materializează printr-un alt fel de eroism, nu direct, declarativ, ci trecut prin "*atitudine cerebrală*" și "*disimulat în umor și înțelepciune*"⁹.

În *Răceala* (1977), ni se înfățișează destinul Imperiului Otoman sub Mahomed II, așezat între mărire și decădere, pentru a ni se demonstra, artistic, printr-o succesiune de scene-parabolă

și o frumoasă metaforă, de esență folclorică (nu există moarte în lupta lui Vlad Țepeș pentru apărarea pământului țării, ci numai o "răceală" perpetuă), deșertăciunea puterii.

În *A treia țepă* (1978), o emoționantă metaforă a martirului asumat a sacrificiului total pentru o idee nobilă, autorul readuce aceleași personaje Mahomed II și Vlad Țepeș (de rândul acesta, personaj-axial), pentru a pune față în față două ipostaze ale conducătorului de țară: unul sfârșit, care trăiește după decăderea imperiului, doar cu amintirea gloriei trecute, și principele activ, aspru cu sine și cu alții, hotărât să stărpească răul din țară și să îndrepte moravuri.

Istoria îi servește lui Marin Sorescu drept pretext pentru a pune în discuție, prin scene și secvențe de mare expresivitate metaforică, destinul tragic al principelui, împărțit mereu între dragostea-i nemărginită pentru țară și orgoliul personal. Pentru a ne face perceptibil acest joc nemilos, autorul organizează materialul dramaturgic pe două planuri. Pe un plan, doi oameni simpli, un țaran român și un român turcit, trași în țepă, "*își petrec timpul*" făcând comentarii amare asupra epocii (în numele unei mentalități țărănești, folclorice asupra istoriei). Pe alt plan, sunt înfățișate acțiunile lui Vlad Țepeș, care înalță cetăți pentru apărare, împarte dreptate, trage în țepă pe nememici, dă foc milogilor și trântorilor, cu o cruzime totală, justificată prin rațiuni de etică și de stat. După ce a stârpit răul, se ridică pe sine în țepă, în cea de-a treia, înfiptă de el însuși (fixată pe scenă, alături de celelalte două, încă de la începutul acțiunii), știind - și spunându-ne și nouă - că trebuie să fii propriul tău judecător înainte de a judeca pe alții, că, supus greșelii, omul este obligat s-o recunoască, fără cruțare, în lumina unui ideal moral desăvârșit.

Piesele lui Marin Sorescu sunt drame-meditație, în care datele istoriei, liber folosite și fructificate cu imaginația bogată a poetului, sunt doar argumente ale unei cugetări asupra trecutului și prezentului, pentru a comunica lecții de morală, rezultate din experiența istorică. Reținem construcția liberă a textelor, în cuprinsul cărora intră elemente de teatru în teatru, de teatru popular, pamflet politic, satiră socială, prelucrare folclorică, parabolă morală. Adevăruri de mare adâncime sunt rostite - prin desacralizare și demitizare - cu simplitate și naturalețe, pe un ton mucalit, în replici scăpărătoare și într-o limbă vorbită azi, dar mult poetizată. Modern este în dramele lui Sorescu și amestecul dintre tragic și comic (ca în piesele lui Brecht, Dürrenmatt și Eugen Ionescu). Sarcasmul, ironia, grotescul, parodia, calamburul pătrund acum în drama istorică (socotite de unii comentatori o impietate!), ca o expresie a unor reacții antiromantice împotriva stilului solemn, emfatic, al dramei istorice tradiționale și o caracteristică

a teatrului nou, modern. Marin Sorescu a pus în mișcare, cu talent recunoscut, un sistem original de semne, creând un gen și un limbaj. Drama istorică a devenit - fără a fi un paradox - și dramă contemporană.

În afara acestor lucrări citate și succint discutate, care se rânduiesc în limitele celor două direcții amintite, drama contemporană de inspirație istorică înregistrează multe alte titluri. Unele piese evocă pagini din protoistoria românilor (*Muntele* de D.R.Popescu), altele prezintă figuri de cărturari români (*Descăpățânarea* de Al. Sever și *Drumuri și răscruci* de Paul Everac - două reconstituiri ale destinului tragic al lui Miron Costin, care pun în lumină, prima cu mai mult succes, prin tensiunea situațiilor dramatice și un stil supravegheat, demnitatea etică a morții acceptate). Numeroase piese transpun dramatic motive de baladă și basm - în prelungirea dramaturgiei interbelice -, cum sunt cele ale lui Valeriu Anania (*Miorița*, *Meșterul Manole*) și Radu Stanca (*Hora domnițelor*), creatori de teatru poetic. Există, apoi, piese inspirate din istoria universală, cele mai reușite fiind cele trei ale lui Alex. Kirîțescu, alcătuind o trilogie: *Borgia*, *Nunta din Perugia*, *Michelangelo*. Sunt și lucrări dramatice jubiliare, ca cele ale lui Mircea Ștefănescu (*Cuza-Vodă*) și Tudor Șoimaru (*Povestea unirii*), altele, multe, consacrate războiului pentru independență (*Patetica*, 77 ale lui Mihnea Gheorghiu, *Patima fără sfârșit* de Horia Lovinescu, *Reduta* de Mircea Radu Iacoban, *Două ore de pace* a lui D.R.Popescu, *Marele Soldat* de Dan Tărchilă, *Iarna lupului cenușiu* a lui Ion D. Sârbu), mai toate cu cariera încheiată. Dacă admitem că teatrul istoric nu trebuie să se limiteze la a evoca doar faptele trecute, ci să ia în dezbatere și evenimente contemporane (*"istoria în mers"*), incluzând, aici, și teatrul politic, (bogat reprezentat de Titus Popovici, Radu F. Alexandru, Iosif Naghiu, Paul Georgescu ș.a.), atunci granițele se largesc mult. Nu ne-am propus să înfățișăm tabloul întreg al dramei istorice din secolul al XX-lea. Am urmărit să demonstrăm, prin această retrospectivă, că drama istorică nu rămâne între marginile secolului al XIX-lea, când a cunoscut o mare efervescență. Destinul ei este unul activ, drama istorică integrându-se într-un proces în plină desfășurare. Pentru că istoria a fost și rămâne o sursă permanentă a teatrului, iar nevoia de a cunoaște trecutul prin artă, este proprie oamenilor. *"Fascinația istoriei concurează astăzi și chiar întrece în intensitate fascinația artei"* ¹⁰, spune Valeriu Cristea, comentând raporturile existente între literatură și istorie, în prelungirea altor opinii care vorbesc despre o *"vocație"* a literaturii române pentru drama istorică, ce poate fi urmărită, în etapele ei succesive, de la Gh. Asachi la Marin Sorescu. O adevărată cronică artistică a trecutului, aăa dar, cu capitole

diferențiate prin gradul de cuprindere caracteristic fiecărei epoci literare, prin profunzimea perspectivelor, deschiderea unghiului de vedere și calitatea mijloacelor de exprimare. Tot mai aproape de căutările și cuceririle sensibilității moderne, teatrul istoric și-a câștigat un statut al său, întemeiat pe cunoaștere temeinică și pe artă autentică. Fără dramaturgia cu subiect istoric tabloul literelor românești ar fi esențial lacunar, iar, pe harta spiritualității românești, s-ar ivi o mare pată albă. Destinul ei activ continuă, drama istorică românească scriindu-și propria istorie.



NOTE ȘI COMENTARII

Capitolul 1

1. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I., Buc., Ed. Academiei, 1973, p. 524-534.
2. *Ibidem*, p. 521.
3. *Ibidem*.
4. Apud A. Marino, *Op.cit.*, p. 525.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*, p. 526.
7. Vezi în acest sens, Victor Ernest Mașek, *Literatura și existența dramatică*, Buc., Ed. Meridiane, 1983.
8. Marian Popescu, *Teatrul ca literatură*, Buc., Ed. Eminescu, 1987, p. 5.
9. R.Escarpit, *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*, cap. *Teatrul și literatura. Este teatrul un gen literar?*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc., 1980, p. 249-265.
10. *Ibidem*, p. 249.
11. Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, cap. III *Primatul textului în teatru*, în vol. *Comentarii și delimitări în teatru*, Buc., Ed. Eminescu, 1983.
12. *Ibidem*, p. 113.
13. Jean Vilar, *Tradiția teatrală*, Buc., Ed. Meridiane, 1968, p. 40.
14. R.Escarpit, *Op.cit.*, p. 253.
15. Apud A. Marino, *Op.cit.*, p. 530.
16. A. Marino, *Op.cit.*, p. 528.
17. Marian Popescu, *Op.cit.*, p. 11.
18. Vezi, în această problemă, R.Escarpit, *Op.cit.*, p. 265.
19. Vezi, în acest sens, R.Wellek, *Teoria literaturii* și A. Marino, *Dramatic (genul)*, în *Op.cit.*, p. 535-545.
20. A. Marino, *Op.cit.*, p. 535.

21. Informații prețioase în această problemă se găsesc la Ovidiu Drâmba, *Teatrul de la origini și până azi*, Buc., Ed. Albatros, 1974. Vezi și Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol.I., Buc., Ed. Meridiane, 1971.
22. Ovidiu Drâmba, *Op.cit.*, p. 8.
23. *Ibidem*. Vezi și V.Pandolfi, *Op.cit.*, p. 11.
24. O.Navarre, *Le théâtre grec*, Paris, Ed. Payot, 1925, p. 113.
25. D.M.Pippidi, *Formarea ideilor în antichitate*, Buc., 1972 și *Note și comentarii la Poetica* lui Aristotel, Buc., E.E.R., 1965.
26. Aristotel, *Poetica*, VI, ed.cit., p. 59-60.
27. Vezi, în problemele gândirii teoretice teatrale, lucrarea utilă, semnată de Mihaela Tonitza-Iordache și G.Banu, *Arta teatrului, Studii teoretice și antologie de texte*, Buc., E.E.R., 1975.
28. Cf. Regine Pernaud, *Le théâtre du Moyen Âge*, în *Histoire des spectacles*, Paris, /f.e./, 1965, p. 533-577.
29. Cf. Ion Zamfirescu, Margareta Dolinescu, *Istoria literaturii universale*, I., Buc., E.E.R., 1974, p. 205.
30. Cf. Oct. Gheorghiu, Silvia Cucu, *Istoria teatrului universal*, 2 vol., Buc., Ed. Didactică și pedagogică, 1966.
31. V.Hugo, *W.Shakespeare*, Paris, Lemonnyer, 1864. Apud I.Zamfirescu, Margareta Dolinescu, *Op.cit.*, p.319.
32. I.Zamfirescu, M.Dolinescu, *Op.cit.*, p. 321.
33. Vezi, în această problemă, Mihaela Tonitza-Iordache... *Op.cit.*, p. 33-35.
34. Matei Călinescu, *Clasicismul european*, Buc., Ed. Minerva, 1971, p. 89.
35. F.Brunetiére, *Evoluția criticii de la Renaștere până în prezent*. Trad. de Agnes Valentin. Prefață de M.Martin, Buc., Ed. Minerva, 1972, p. 107.
36. Cf. A.Marino, *Op.cit.*, p. 537.
37. *Ibidem*.
38. W.A.Goethe, *Aniversarea lui Shakespeare*, în vol. *Goethe despre artă și literatură*, Buc., Ed. Univers, 1957, p. 51.
39. Apud V.Călin, *Romantismul*, Buc., Ed. Univers, 1975, p. 68.
40. A.Marino, *Op.cit.*, p. 538.

CUPRINS

PRELIMINARII	2
DRAMĂ, GEN DRAMATIC,	
DRAMATURGIE CU SUBIECT ISTORIC	6
RAPORTAREA DRAMEI ISTORICE	
ROMÂNEȘTI LA MODELE FRANCEZE ROMANTICE	35
FUNDAL SOCIO-CULTURAL.	
PRIMELE ÎNCERCĂRI TEATRALE	60
DRAMA ROMÂNEASCĂ DE INSPIRAȚIE ISTORICĂ	80
CONSIDERAȚII FINALE	183
NOTE ȘI COMENTARII	201
BIBLIOGRAFIE	231